МІНІСТЭРСТВА НАРОДНАЙ АДУКАЦЫІ БССР
ГОМЕЛЬСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ УНІВЕРСІТЭТ
ІМЯ ФРАНЦЫСКА СКАРЫНЫ

Кафедра этыкі, эстэтыкі і гісторыі культуры

ДАПАМОЖНІК ПА ФІЛАСОФСКА-ЭСТЭТЫЧНАЙ ТЭРМІНАЛОГІІ

Вучэбна-метадычная распрацоўка .

Гомель 1991

Укладальнік — кандыдат філасофскіх навук, асістэнт В. А. Адзіночанка.

Рэкамендавана саветам кафедр грамадскіх навук Гомельскага дзяржаўнага універсітэта імя Ф. Скарыны.

У распрацоўцы разглядаюцца асноўныя эстэтычныя катэгорыі, а таксама галоўныя плыні ў нерэалістычным мастацтве XX стагоддзя.

Прызначана для самастойнай работы студэнтаў, аспірантаў і спаборнікаў, якія вывучаюць эстэтыку.

ПРАДМОВА

Дадзены "Дапаможнік па філасофска-эстэтычнай тэрміналогіі" не з'яўляецца слоўнікам, таму што эстэтычныя паняцці размешчаны ў ім не па алфавіту. Ён пабудаваны ў адпаведнасці з логікай курса па эстэтыцы, які выкладаецца на розных факультэтах Гомельскага дзяржаўнага універсітэта і прызначаны даць студэнтам агульнае уяўленне аб асноўных паняццях эстэтыкі і мастацтвазнаўства. Неабходнасць яго напісання абумоўлена тым, што гэтыя пытанні выклікаюць у студэнтаў найбольшую цяжкасць. У большасці з іх склалася устойлівае перакананне, што "аб густах не спрачаюцца", і таму нельга разважаць аб тым, што такое прыгожае ці брыдкае наогул. Між тым эстэтыка з'яўляецца філасофскай навукай і менавіта таму даследуе агульныя пытанні. Першым, хто даказаў неабходнасць ужывання філасофскай метадалогіі для аналізу эстэтычных з'яў быў Платон. У яго дыялогу "Гіпій вялікі" дзейнічаюць два персанажы: Сакрат і Гіпій, якія шукаюць акрэсленне прыгожага. Гіпій легкадумна заяўляе, што прыгожае — гэта прыгожая дзяўчына. Сакрат пытаецца: а хіба прыгожая кабыла не ёсць прыгожае, і ці не бывае прыгожым і камень, і гаршчок, і дрэва, і чалавек, і бажаство. Платон імкнуўся падкрэсліць наступнае: існуе шмат па-свойму прыгожых прадметаў, эстэтыка не даследуе іх паасобку, яе цікавіць перш за ўсё пытанне аб тым, што робіць іх прыгожым.

Эстэтыка як навука сфарміравалася даволі позна, у XVIII стагоддзі, а да гэтага эстэтычныя праблемы разглядаліся ў рамках філасофіі. Кожны мысліцель трактаваў іх у залежнасці ад сваіх агульнафіласофскіх поглядаў. Заснавальнікам эстэтыкі як навукі з'яўляецца нямецкі філосаф І. Г. Баумгартэн. Ён выходзіў з таго, што духоўны свет чалавека падзяляецца на тры сферы: розум, пачуцці і волю. Сферы розума і волі ўжо вывучаліся такімі навукамі, як логіка і этыка. Баумгартэн даказаў неабходнасць стварэння навукі, якая б вывучала сферу пачуцця, стварыў яе і назваў "эстэтыка". Сам тэрмін паходзіць ад грэчаскага слова "эстэзіс" ("адчуванне", "пачуццёвае ўспрыманне", па аналогіі з "логас" — "слова", "розум" і "этас" — "звычай", "характар"). Такім чынам, эстэтыка была створана Баумгартэнам як тэорыя пачуццёвага ўспрымання, але даволі хутка яна абмежавалася аналізам дзвюх узаемазвязаных з'яў: прыгожага і мастацтва. У нейкай меры можна сказаць, што ў гэтым выглядзе эстэтыка захавалася і да сённяшняга дня. Зараз пад ёй разумеюць філасофскую навуку, якая вывучае дзве узаема-

звязання сферы з'яў: сферу эстэтычнага стаўлення чалавека да свету і сферу мастацкай дзейнасці людзей.

У адпаведнасці са структурай эстэтыкі дапаможнік складаецца з дзвюх частак. У першай частцы разглядаюцца асноўныя эстэтычныя катэгорыі, у другой — найбольш вядомыя напрамкі ў нерэалістычным мастацтве XX стагоддзя.

Трэба падкрэсліць, што дадзены дапаможнік з'яўляецца толькі адной з першых спроб выкладання філасофска-эстэтычнай тэрміналогіі на беларускай мове, і ў гэтым напрамку павінна адбыцца яшчэ вельмі шмат працы.

РАЗДЗЕЛ І. ЭСТЭТЫЧНАЕ І ЯГО АСНОЎНЫЯ МАДЫФІКАЦЫІ

ЭСТЭТЫЧНАЕ -- зыходная катэгорыя эстэтыкі як навукі. Феномен Э. з'яўляецца адным з найбольш важных элементаў чалавечай культуры. Э. дало імя эстэтыцы і акрэсліла спецыфіку яе прадмета ва ўсіх яго выяўленнях: Э. пачуццё, Э. стаўленне, Э. густ і г.д. Як зыходная катэгорыя Э. не можа быць акрэслена ў сістэме паняццяў самой эстэтыкі і патрабуе тлумачальнага прынцыпу, які быў бы ўзяты з больш універсальнай пазнавальнай сістэмы. У якасці апошняй выступае філасофія, адным з асноўных прынцыпаў якой з'яўляецца прынцып гістарызму. Таму для таго, каб зразумець, што такое Э., мы разгледзім, як яно ўзнікла ў чалавечым грамадстве.

Э. стаўленне да свету не дадзена чалавеку ад нараджэння, і яго не было ў людзей на першых этапах іх гісторыі. Першапачаткова людзі ацэньвалі свет як бы з пункту гледжання дзвюх катэгорый: "добра" альбо "дрэнна". Добра было ўсё тое, што судзейнічала жыццю першабытнага племені; дрэнна -- усё тое, што яму перашкаджала. Іншыя якасці не выяўляліся: карыснае, маральна добрае, прыгожае, рэлігійна станоўчае ўспрымаліся як добрае; шкоднае, маральна злое, брыдкае, рэлігійна адмоўнае -- як дрэннае. Такім чынам, у першабытных людзей назіралася сінкрэтычнае стаўленне да свету. Але па меры развіцця і ўскладнення чалавечай дзейнасці пачынаецца яго дыферэнцыяцыя. Па-першае, адбываецца раздзяленне цэнаснага і пазнавальнага стаўлення да свету. У пазнавальным чалавек імкнецца высветліць, што ўяўляе сабой свет сам па сабе, у цэнасным успрымае яго з пункту гледжання сваіх мэтаў. Па-другое, дыферэнцыруецца цэнаснае стаўленне да свету, у выніку чаго вылучаюцца рэлігійнае, маральнае, утылітарнае, эстэтычнае і іншыя тыпы асваення свету. Эстэтычнае стаўленне сфарміравалася тады, калі чалавек пачаў асэнсоўваць і цаніць такі бок аб'ектыўнага свету, як яго аформленасць. У працэсе працоўнай дзейнасці было заўважана, што прылады працы, якія маюць больш правільную форму, даюць большую вытворчасць. Такім чынам, на першых этапах чалавечай гісторыі Э. было цесна звязана з карысным. Зараз яны ўяўляюць сабой каштоўнасці рознага тыпу і звязаны вельмі апасродкавана. Калі мы ўспрымаем прыгажосць прадмета, то не думаем аб яго карысці. Але ў эстэтычным успрыманні апасродкавана прысутнічае ўся чалавечая практыка, у тым ліку і ўтылітарны вопыт.

Такім чынам, эстэтычнае стаўленне сфарміравалася ў рамках цэнаснага стаўлення, на падставе ўспрымання і асэнсавання афарм-

ленасці свету. З гэтага вынікае, што эстэтычныя якасці рэчаў не маюць аб'ектыўнага характару, гэта значыць не існуюць самі па сабе і ўзнікаюць толькі ў выніку ўзаемадзеяння суб'екта з аб'ектам. Прыпісванне эстэтычных якасцей самім аб'ектам характэрна для так званай "прыродніцкай" трактоўкі Э., якая доўгі час была шырока распаўсюджана ў нашай навуцы. Супраць яе існуе цэлы шэраг аргументаў, асноўным з якіх з'яўляецца, на наш погляд, наступны: у розныя часы і ў розных народаў былі самыя розныя ўяўленні аб эстэтычных якасцях, што захавалася і па сённяшні дзень; больш таго, пераадолець гэтую рознастайнасць у прынцыпе немагчыма. А аб'ектыўныя якасці свету, у сілу як раз сваёй аб'ектыўнасці, трактуюцца ў сучаснай навуцы больш-менш аднолькава.

Трэба заўважыць, што ў эстэтычным стаўленні да таго ці іншага прадмета ўспрымаецца не ягоная форма сама па сабе, а форма ў яе адзінстве са зместам. Справа ў тым, што кожны клас прадметаў у адпаведнасці са сваім зместам мае розныя прынцыпы афармлення. Так напрыклад, жаночае цела павінна быць інакш афармлена, чым мужчынскае, дзіцячае -- інакш, чым цела дарослага чалавека і г.д. Таму носьбітам эстэтычных якасцей з'яўляецца так званая змястоўная форма (форма ў яе адзінстве са сваім зместам), гэта значыць, канкрэтны прадмет. Але толькі носьбітам, а не самой эстэтычнай якасцю, таму што змястоўная форма мае аб'ектыўны характар, а Э.-- гэта вынік узаемадзеяння паміж суб'ектам і аб'ектам. Таму каб яно выявілася ў прадмеце, патрэбна ўзнікненне эстэтычнай сітуацыі. Для гэтага патрэбны дзве ўмовы. Па-першае, прамы пачуццёвы кантакт суб'екта і аб'екта. У астатніх тыпах стаўленне да свету такі кантакт не патрэбны, а ў некаторых выпадках і немагчымы. Напрыклад, мы можам судзіць аб маральнасці ўчынку нават тады, калі не з'яўляемся яго сведкамі; разважаць аб гістарычнай асобе, якой ужо даўно няма; а ў матэматыцы існуюць аб'екты, якія немагчыма нават уявіць, напрыклад, ірацыянальныя лікі. Але для таго, каб мы маглі судзіць аб эстэтычных якасцях таго ці іншага прадмета, яго неабходна ўбачыць, адчуць і г.д. Другой умовай узнікнення эстэтычнай сітуацыі з'яўляецца бескарыслівая ўстаноўка суб'екта ў адносінах да аб'екта, які ён успрымае. Як ужо адзначалася, калі мы назіраем прыгажосць прадмета, то не думаем аб яго карыснасці, інакш разбураецца сама эстэтычная сітуацыя. Чалавек абстрагіруецца ад усялякіх мэтаў, якія б выходзілі за яе рамкі, і атрымлівае асалоду ад самога ўспрымання эстэтычнага аб'екта.

Адбываецца гэта таму, што, па-першае, змястоўную форму нельга прысвоіць інакш, як шляхам яе бескарыслівага ўспрымання, па-другое, у эстэтычнай сітуацыі ўспрымаецца не прадмет сам па сабе, а прадмет у яго суадносінах з эстэтычным ідэалам. Пад апошнім разумеецца цэласны пачуццёва-канкрэтны вобраз у якім сканцэнтраваны імкненні людзей да гарманічных суадносін з акаляючым светам. Аб'ектыўнай асновай узнікнення эстэтычнага ідэалу з'яўляецца мэтавы характар чалавечай дзейнасці. Жывёлы ў сваіх паводзінах цалкам падпарадкоўваюцца прыроднай неабходнасці, чалавек жа ставіць перад сабой акрэсленыя мэты, якія залежаць ад існуючых у дадзеным грамадстве ідэалаў. А па той прычыне, што ідэалы мяняюцца са зменай умоў жыцця людзей, адзін і той жа прадмет можа эстэтычна ўспрымацца ў розныя часы па-рознаму.

У ходзе развіцця чалавечай дзейнасці дыферэнцыруецца і самое эстэтычнае стаўленне чалавека да свету, з вызначэннем розных эстэтычных якасцей і іх адлюстраваннем у эстэтычных катэгорыях.

ПРЫГОЖАЕ -- найбольш істотная і шырокая па аб'ёму эстэтычная катэгорыя. Часта яно атаясамлівалася з эстэтычным, і тады эстэтыка разглядалася як філасофія П., а асноўнай задачай мастацтва лічылася ўвасабленне П. І нават тады, калі прызнавалася існаванне такіх мадыфікацый эстэтычнага як брыдкае, узвышанае, трагічнае, камічнае, калі сутнасць мастацтва бачылася не ў стварэнні П., а ў нечым іншым, праблема П. усё роўна заставалася цэнтральнай у эстэтыцы.

Акрэсленне П. звязана з цэлым шэрагам цяжкасцей, пералік якіх дапаможа зразумець сутнасць праблемы. Перш за ўсё, вельмі складана вылучыць галоўны прызнак П., яго сутнасць. Другая цяжкасць звязана з усеагульнасцю П. -- яно можа быць знойдзена ў любым прадмеце і з'яве -- у чалавечым твары і абрысах горнага хрыбта, постаці дзяўчыны і матэматычнай формуле. Па-трэцяе, у П. спецыфічна спалучаліся ўсеагульнае і асаблівае -- існуюць агульныя моманты, якія ўласныя ўсім прыгожым прадметам, і ў той жа час, кожны прыгожы прадмет прыгожы па-свойму. Па-чацвёртае, П. як значэнне вельмі шчыльна звязана з іншымі, неэстэтычнымі значэннямі -- карысным, прыемным і г.д., і ў "чыстым выглядзе" яго вылучыць вельмі складана. І апошняя, пятая, з вызначаных намі цяжкасцей растлумачваецца тым, што пры ўсёй сваёй унутранай несупярэчлівасці і нейкай аднамернасці ў параўнанні з іншымі эстэтычнымі катэгорыямі, П. знаходзіцца ў вельмі супярэчлівых

зносінах з іншымі сферамі значэнняў (супярэчлівасць прыгожага --
утылітарнага, прыгожага -- брыдкага).

Трэба улічваць розніцу паміж анталагічным і аксіялагічным
аспектамі П. П. аб'ектыўна па свайму генезісу і зместу, таму што
яно адлюстроўвае акрэсленыя якасці і характарыстыкі прадметаў і
з'яў рэальнага свету. На гэтай падставе была зроблена выснова,
што П. з'яўляецца натуральнай характарыстыкай рэчаў і адлюстроў-
вае упарадкаванасць іх формы, цэласнае адзінства разнастайных
бакоў прадмета. Такім чынам, П. атаясамліваецца з гармоніяй. Упер-
шыню гэты пункт погляду быў выказаны піфагарэйцамі. П. для іх --
усеагульная гармонія сусвету (грэчаскае слова "космас" азначае
адначасова: сусвет, упрыгожванне, убранне, прыгажосць, лад, гар-
монія). Гармонія для піфагарэйцаў з'яўляецца універсальнай катэ-
горыяй, яны лічылі, што яна праяўляецца ў пабудове космасу, ва
усіх прадметах: з'явах рэчаіснасці і у мастацтве. Гармонія --
гэта вынік колькасных суадносін паміж элементамі космасу. Гэтае
палажэнне яны праілюстравалі на прыкладзе аналізу матэматычных
асноў музыкальных інтэрвалаў: так актава і асноўны тон суадно-
сяцца як I : 2, квінта -- 2 : 3, кварта -- 3 : 4 і г.д. Вартасць
гэтага падыходу у тым, што П. шукаецца ў саміх рэчах, а не разгля-
даецца як вынік дзейнасці бога, ці чалавечай свядомасці. Але по-
шук П. у аб'ектыўным свеце нараджае іншую крайнасць: яно зводзіц-
ца да якасцей рэальных прадметаў. Але калі б гэта было так, дык
праблема састаяла б толькі у тым, каб найбольш адэкватна і поўна
успрыняць прыгажосць акаляючага асяроддзя. Тады б быў адзіны эта-
лон прыгажосці, і згода людзей у яго разуменні з цягам часу усё
больш павялічвалася б. Але ж мы бачым, што гэта не так. У гісто-
рыі чалавецтва існавала велізарная колькасць уяўленняў аб крытэ-
рыях П., якія вельмі часта супярэчылі адзін аднаму. Прывядзем
прыклад, які нам здаецца найбольш яскравым. Адным з першых вы-
яўленняў чалавечай П. у гісторыі мастацтва з'яўляюцца так званыя
"палеалітычныя Венеры". Гэта невялікія статуэткі вельмі тоўстых
жанчын з велізарным жыватом і грудзямі, якія вісяць амаль да по-
яса. Трэба дадаць, што твару ў іх не было зусім, а замест гала-
вы на плячах быў невялікі узгорачак. Для нас такія жанчыны былі
б брыдкім віновішчам. Прычына рознага уяўлення аб П. -- розніца
у жыцці людзей. Для палеалітычнага чалавека найбольш каштоўным
у жанчыне была яе дзетародная функцыя -- чым больш велізарным
было племя, тым лягчэй яму было пераадольваць шматлікія цяжкас-

ці свайго жыцця. Таму першабытны мастак і лічыў неабходным пад-
крэсліць у жанчыны як паказчыкі прыгажосці тыя яе рысы, якія он-
лі звязаны з прадаўжэннем роду. Такім чынам, тыя ці іншыя аб'ек-
тыўныя характарыстыкі прадмета самі па сабе нічога не гавораць
аб яго прыгажосці. Для таго, каб прадмет зрабіўся прыгожым, не-
абходна каб ён быў ацэнены з пункту гледжання эстэтычнага ідэалу.
П. -- гэта эстэтычная катэгорыя, якая выражае адпаведнасць прад-
мета, ці з'явы эстэтычнаму ідэалу.

Суразмернасць, прапарцыянальнасць, дасканаласць, упарадка-
ванасць, гарманічнасць з'яў рэчаіснасці ёсць аб'ектыўная аснова
П. Сюды ж трэба аднесці мэтазгоднасць. Аднак гэтыя аб'ектыўныя
уласцівасці свету -- толькі аснова прыгажосці. Яны могуць быць
успрыняты і ацэнены толькі чалавекам, які сфарміраваўся ў праца-
се працоўнай дзейнасці ў адпаведнасці з законамі прыгажосці. Та-
кім чынам, нельга змешваць два бакі пытання: наяўнасць аб'ектыў-
ных асноў і законаў прыгажосці і іх успрыманне, ацэнку і выка-
рыстоўванне чалавекам у сваёй дзейнасці. Здольнасць успрымаць
прыгажосць, тварыць па законах прыгажосці, правільна ацэньваць
прыгажосць прыроды, грамадскіх з'яў, мастацтва -- гэта гістарыч-
ны прадукт, а аб'ектыўныя законы прыгажосці караняцца ў самім
фундаменце свету, яго структуры і законах развіцця.

Разважаючы аб аб'ектыўных законах прыгажосці, перад усім
прыгажосці прыроды, мы выяўляем найбольш простыя яе праявы: ме-
ру, сіметрычнасць, гармонію, аптымальнасць. Сіметрыю можна назі-
раць у крышталах, у пабудове насякомых, раслін, жывёл. У жывых
арганізмах прыгажосць праяўляецца ў іх дасканалай, мэтазгоднай
арганізацыі. Трэба падкрэсліць, што з прыродазнаўчанавуковага
пункту погляду няма ніякай розніцы паміж тымі жывёламі, якіх
мы лічым прыгожымі, і тымі, якіх лічым брыдкімі. Кожны від зай-
мае сваё месца у прыродзе і таму з'яўляецца унікальным і каш-
тоўным. Эстэтычна ацэньвае прыроду чалавек, і яму здаецца пры-
гожым у ёй тое, што адпавядае яго ідэалам, а брыдкім -- тое,
што ім супярэчыць. У асноўным гэта адбываецца за кошт таго, што
на прыроду пераносяцца характарыстыкі адносін паміж людзьмі.
Так нам здаецца прыгожым зубр, таму што ён увасабляе веліч і
моц, і брыдкім павук, таму што ён "п'е кроў". Стройная бярозка
атаясамліваецца з дзявочай постаццю, сонца разглядаецца як пры-
гожае, таму што яно "дае" людзям святло і г.д.

БРЫДКАЕ, як і прыгожае, з'яўляецца адной з найбольш важных эстэтычных катэгорый, якая са старажытных часоў прыцягвала ўвагу філосафаў і тэарэтыкаў мастацтва. Яе вельмі цяжка акрэсліць, і ў гісторыі эстэтыкі мы наўрад ці знойдзем задавальняючае і адэкватнае паняцце Б. Трэба адрозніваць Б. ад пачварнага. Пачварнае, як і нязграбнае не заўсёды валодаюць эстэтычнымі функцыямі і даволі часта застаюцца па-за межамі ўласна эстэтычнага. Б. ж увўляе сабой эстэтычную катэгорыю, у якой выказваецца немагчымасць, адсутнасць дасканаласці, што падкрэслівае кантраст у адносінах да эстэтычнага ідэалу, і змяшчае ў сабе скрытае патрабаванне альбо жаданне адраджэння гэтага ідэалу. Такім чынам, Б. -- гэта эстэтычная катэгорыя, якая паказвае неадпаведнасць прадмета эстэтычнаму ідэалу.

Б. звязана з іншымі эстэтычнымі катэгорыямі -- прыгожым, узвышаным, трагічным, камічным -- і выконвае свае эстэтычныя функцыі толькі ў сувязі з гэтымі катэгорыямі. У форме недарэчнага Б. змяшчаецца ў камічным (карыкатура), у выглядзе пачварнага -- у узвышаным і трагічным. Як і трагічнае, Б. з'яўляецца ўвасабленнем зла, але ў адрозненне ад трагічнага пагібель гэтага зла ўспрымаецца як заслужаная і не выклікае суперажыванню.

Разуменне Б., як і іншых эстэтычных катэгорый, звязана з доўгай традыцыяй у гісторыі чалавечай думкі. У антычнасці Б. разумелась як простае адмаўленне прыгожага. Таму тут гісторыя ідэй аб Б. па сутнасці супадае з гісторыяй ідэй аб прыгожым. Думкі аб ролі Б. ў мастацтве выказаў ужо Сакрат, які адзначаў, што дзякуючы мімесісу мастацтва можа ствараць не толькі прыемнае, але і непрыемнае. Гэтая думка была развіта ў "Паэтыцы" Арыстоцеля, які піша, што мімесіс знімае агідную прыроду з пачварнага і робіць яго альбо эстэтычна нейтральным, альбо ў нейкай меры нават прываблівым. Арыстоцель звязваў Б. са сферай камічнага, ён пісаў, што смешнае з'яўляецца часткай Б., "смешнае, гэта нейкая памылка і брыдкасць, якое нікому не нясе пакут і ні для каго не з'яўляецца згубным". Гэтае разуменне сувязі Б. і смешнага характэрна і для эстэтыкі элінізму. Як казаў Цыцэрон,"вобласць смешнага абмяжоўваецца некаторай духоўнай брыдкасцю і фізічнай пачварнасцю". Аднак падобная брыдкасць з'яўляецца не абсалютнай, а адноснай і патрабуе эстэтычнай выразнасці, пры дапамозе якой Б. выяўляецца "не брыдка".

У сярэднія вякі паняцце Б. разглядалася часцей за ўсё як

адлюстраванне эстэтычнай з'явы, супрацьлеглай прыгожаму, па аналогіі з тэалагічнай праблемай аб суадносінах дабра і зла. Б. трактавалася як неабходны элемент прыгожага, альбо дапаўненне да яго. Мастацтва і эстэтыка Адраджэння, якія імкнуліся выказаць ідэю ўсебакова і гарманічна развітога чалавека, шырока выкарыстоўвалі і Б. як форму найбольш выразнага кантрасту прыгожага.

У эстэтыцы класіцызму праблема Б., па сутнасці, адмаўлялася. Тэарэтыкі класіцызму падзялялі мастацтва на нізкія і высокія жанры і забаранялі паказваць Б. альбо пачварнае ў "высокіх" мастацтвах. Такі падыход да Б. крытыкавалі асветнікі. Яны сцвярджалі, што прадметам выяўлення ў мастацтве павінна быць уся прырода, а не толькі так званая "вытанчаная прырода".

У нямецкай класічнай філасофіі катэгорыі Б. не ўдзялялася вялікай увагі. Гегель у сваёй "эстэтыцы" разглядаў розныя формы выяўлення Б. у мастацтве і звязваў яго галоўным чынам з карыкатурай, з паказам скажонай формы пачуццёвасці.

Б. робіцца амаль што не цэнтральнай праблемай у нямецкай эстэтыцы другой паловы XIX стагоддзя. Было пастаўлена пытанне аб тым, што катэгорыя Б. павінна быць уведзена ў эстэтыку як яе інтэгральная частка, а не як простае адмаўленне прыгожага. Калі з класічнага пункту погляду Б. як кантрадыкторная супярэчлівасць знаходзіцца ў асноўным па-за эстэтыкай, з'яўляецца яе поўным адмаўленнем і таму павінна быць адхілена, то зараз узніклі спробы пабудаваць паміж прыгожым і Б. адносіны дыялектычнай супярэчлівасці.

У сучаснай заходняй эстэтыцы і асабліва ў тых яе напрамках, якія абгрунтоўваюць мастацтва мадэрнізму, праблема Б. выходзіць на першы план. У сувязі з гэтым усе формы Б. і пачварнага эстэтызуюцца і супрацьпастаўляюцца прыгожаму. Сучаснае мастацтва Захаду шырока звяртаецца да Б. як самастойнай мастацкай каштоўнасці. Але ў гэтым не трэба бачыць толькі паказчык "загнівання буржуазнага ладу". Размова, хутчэй, павінна ісці аб пашырэнні сферы эстэтычнага аналізу і ўключэнні ў яе тых з'яў, якія раней знаходзіліся па-за межамі эстэтыкі.

УЗВЫШАНАЕ спачатку было тэарэтычна асэнсавана вядомым грэчаскім рытарам Цэцыліем (І ст. н.э.) як стылістычная фігура рыторыкі -- у выглядзе правіл стылю, тэхнікі пафаснай аратарскай мовы. Палемізуючы з Цэцыліем у трактаце "Аб узвышаным", Псеўда-

Лангін робіць першы крок да асэнсавання У. як эстэтычнай катэгорыі.

У. характарызуе эстэтычную каштоўнасць прадметаў і з'яў, якія валодаюць вялікай станоўчай грамадскай значнасцю, але з прычыны сваёй каласальнай моцы і маштабу не могуць быць адразу цалкам асвоены грамадствам ці асобай, тоясць у сабе велізарныя патэнцыяльныя сілы. У адносінах да гэтых непакорных, часам трозных сіл, чалавек не свабодны. Калі прыгожае -- сфера свабоды, у ім з найбольшай паўнатой раскрываюцца творчыя сілы і здольнасці чалавека, то У. -- сфера адноснай несвабоды. У гэтым сэнсе У. выяўляе перавагу аб'екта ў адносінах да успрымаючага яго індывіда. Аб'ектыўнымі крыніцамі У. выступаюць велічныя з'явы прыроды: бязмежныя прасторы неба і мора, горы, рэкі, вадаспады, буры, навальніцы, паўночнае ззянне і г.д., а таксама выдатныя падзеі ў грамадскім жыцці і натхнёная дзейнасць чалавека. У працэсе мастацкага асваення У. сфарміраваўся цэлы шэраг спецыфічных жанраў мастацтва: эпапея, гераічная паэма, гераічная трагедыя, ода, гімн, араторыя, манументальныя жанры жывапісу, графікі, скульптуры, архітэктуры і інш.

Выключнасць узвышаных з'яў бывае дваякага роду. Гэта можа быць: (а) выключнасць знешняга маштабу, памераў аб'екта, якія перавышаюць звычную для чалавека норму пачуццёвага успрымання і (б) выключнасць унутраная, сэнсавая, якая успрымаецца інтэлектуальна, духоўна, апасродкавана. Існуе шмат з'яў, у якіх абодва гэтыя прызнакі супадаюць.

У. можа быць толькі такая з'ява, якая пры ўсёй сваёй выключнасці, моцы і грандыёзнасці не ўяўляе непасрэднай пагрозы успрымаючаму яе чалавеку. Інакш разбураюцца самыя ўмовы эстэтычнага успрымання.

Суб'ектыўнае эстэтычнае перажыванне У. -- пачуццё У. -- з'яўляецца супярэчлівым. У ім спалучаюцца адчуванне выключнасці аб'екта, які успрымаецца (розныя адценні здзіўлення, захаплення, глыбокай пашаны, нават бяссілавасці) і уздым, мабілізацыя усіх сіл і вышэйшых духоўных патэнцый чалавека.

Асаблівасць У. выяўляецца пры супастаўленні яго з прыгожым. Выключнасць характарызуе і прыгожыя прадметы. Але пад выключнасцю тут разумеецца нешта іншае, чым у выпадку з У., а менавіта, вышэйшая ступень гармоніі і дасканаласці. У адрозненне ад катэгорыі прыгожага, якая указвае на адпаведнасць прадмета эс-

тэтычнаму ідэалу, У. гаворыць аб тым, што ў прадмеце эстэтычны ідэал увасобіўся з надзвычайнай сілай. Для У. характэрна тое, што ў ім наяўнае, рэальнае аказваецца больш шырокім і аб'ёмным, чым эстэтычнае ідэальнае ўяўленне. Адбываецца гэта таму, што У. належыць да такога тыпу каштоўнасцей, якія з'яўляюцца надзвычайнымі, рэальнымі, але яшчэ не асвоеныя чалавекам цалкам, а эстэтычны ідэал увасабляе ў сабе існуючае ў свядомасці чалавека ўяўленне аб належным. У. часам апярэджвае нават самыя смелыя мары людзей.

У. праяўляецца ў барацьбе чалавека з сіламі прыроды і ў сутыкненні супрацьлеглых сацыяльных груп. Яно нясе ў сабе зерне непазбежных праціваборстваў, канфліктаў. Не выпадкова катэгорыя У. шчыльна звязана з катэгорыяй трагічнага. Менавіта ў трагічных сітуацыях і канфліктах яскрава раскрываецца сапраўдны маштаб У., веліч чалавечага духу.

Ва У. дыялектычна спалучаюцца эстэтычныя і этычныя моманты. Да яго непасрэдна прымыкае катэгорыя гераічнае. І усё ж поўнае атаясамліванне гэтых дзвюх катэгорый неправамерна. Гераічнае заўсёды узвышанае, але адваротнае сцвярджэнне не заўсёды справядліва. Калі, напрыклад, выдатныя вынікі былі дасягнуты без пераадольвання супраціўлення варожых сіл, без велізарных намаганняў, ахвяр, тады перад намі У., але не гераічнае.

У. супрацьстаіць звычайнаму, штодзённаму. Але гэтая процілегласць не абсалютная. Выключнасць унутранага значэння аб'екту не заўсёды праяўляецца ў выключнасці яго знешняга маштабу. Таму У. можа таксама увасабляцца ў з'явах знешне звычайных, штодзённых, але праніката высокім значэннем і зместам.

Асаблівым, парадаксальным і маргінальным выпадкам У. з'яўляецца феномен так званай "змрочнай велічы", які існуе і ў прыродзе (ураган, горы, пустыня), і ў грамадстве (напрыклад, Іван Жахлівы, Сатана, Макбет і інш.). У гэтай мадыфікацыі У. не толькі адсутнічае гераічнае ў сапраўдным сэнсе слова, але, наадварот, мы выразна бачым у ім праяўленне злой волі. І тым не менш нельга не адчуваць своеасаблівую дэманічную моц такіх фігур. У гэтых выпадках зместам эстэтычнага перажывання з'яўляецца, з аднаго боку, здзіўленне незвычайнасцю суб'ектыўных якасцей (волі, упартасці, рашучасці, адважнасці і г.д.), якімі валодаюць такія асобы, а з другога -- гаркота ад усведамлення таго, што гэтыя незвычайныя чалавечыя якасці аказаліся падпарадкаванымі прынцыпам маральнага зла.

У. іграе велізарную ролю ў жыцці грамадства, таму што натхненне людзей на здзяйсненні у імя паляпшэння умоў і гуманізацыі свайго існавання. Нават і тады, калі У. супрацьстаіць чалавеку (напрыклад, у выглядзе жахлівых праяў прыродных і грамадскіх сіл), яно каштоўна ўжо тым, што дазваляе ўбачыць у самым поўным выглядзе магутнасць тых з'яў, якія чалавеку неабходна пераадолець. Але трэба адзначыць, што па меры развіцця чалавечага грамадства, усё больш звужаецца кола тых аднмоўных з'яў, якія мы маглі б ахарактарызаваць як ўзвышаныя. Раней, напрыклад, маглі існаваць вялікія заваўнікі (Аляксандр Македонскі, Напалеон). Зараз усе, хто спрабуе развязаць вайну, разглядаюцца проста як буйныя злачынцы.

У. характарызуецца гістарычнай зменлівасцю, і у той жа час пераемнасцю, а таксама ўзаемапераходамі ў іншыя эстэтычныя мадыфікацыі. Так У. часта пераситае і парушае раней засвоеную меру прыгожага, але яно ж дае стымул да дасягнення новай, яшчэ больш высокай меры прыгажосці і само служыць арыентірам на шляху да эстэтычнага ідэалу. Выключнае па сваёй прыродзе, У. у той жа час змяшчае тэндэнцыю да пераўтварэння ў масавае, каб потым узняць на новы ўзровень самое У. З другога боку, У., чый змест з часам дэвальвіраваўся непазбежна ператвараецца ў ніжкае.

ТРАГІЧНАЕ -- катэгорыя эстэтыкі, якая адлюстроўвае асэнсаванне і перажыванне чалавекам канфлікту з сіламі, пагражаючымі яго існаванню і вядучымі да гібелі важных духоўных каштоўнасцей. Т. паказвае наяўнасць глыбокіх аб'ектыўных супярэчлівасцей у барацьбе чалавека з прыродай, у сутыкненні супрацьлеглых грамадскіх сіл, у дзейнасці і духоўным свеце асобы -- супярэчлівасцей, якія катастрафічны па сваіх выніках для чалавека і гуманістычных каштоўнасцей, якія ён абараняе. Яно выклікае у нас глыбокае і напружанае пачуццё -- пачуццё Т.

Існаванне Т. элементу у чалавечым жыцці было асэнсавана спачатку мастацкі -- у міфах і легендах. Старажытныя народы, эканоміка якіх грунтавалася на земляробстве стварылі легенды аб паміраючых і уваскрашаючых багах: Дыёнісе (Грэцыя), Азірысе (Егіпет), Мардуке (Вавілонія). У час культавых святаў, прысвечаных гэтым багам, смутак ад іх смерці змяняўся радасцю ад іх уваскрэсення. У аснове гэтых легенд ляжыць назіранне за зменай адной пары года другой (восень і зіма -- паміранне прыроды, вясна і лета -- яе уваскрэсенне). Па меры развіцця культуры і

паглыблення грамадскіх канфліктаў прыродная аснова гэтых міфаў рабілася ўсё больш складанай і сацыялізавалася: з смерцю і уваскрэсеннем багоў пачалі звязваць надзеі на лепшую долю, пазбаўленне ад зямных пакут (легенда аб Хрысце). Потым Т. асэнсавалася у жанры трагедыі і ўжо на гэтай аснове было тэарэтычна абагульнена ў вучэннях класікаў філасофска-эстэтычнай думкі (Арыстоцель, Лесінг, Шылер, А. Шлегель, Гегель, Чэрнышэўскі).

Аб'ектыўную аснову існавання Т. складае канкрэтна-гістарычны узровень асваення чалавекам сіл прыроды, грамадскіх адносін і форм жыццядзейнасці асобы. Іншымі словамі, існуюць вобласці рэчаіснасці, дзе чалавек ў сваёй дзейнасці сутыкаецца са з'явамі, якія ім яшчэ не пазнаны, і якія не падпарадкоўваюцца яго волі. Тут і знаходзіцца сфера Т.

Аб'ектыўная аснова Т. з'ўляецца супярэчлівай у самой сабе. Сапраўды трагічны толькі той чалавек (адпаведна тая сацыяльная сіла ці грамадская з'ява), які церпіць пакуты альбо гіне, але па сваіх духоўных якасцях, па справе, за якую ён змагаецца, заслугоўвае іншай, лепшай долі. І, наадварот, гібель таго, што не цалкам вартае, не змяшчае ў сабе ніякага ўнутранага раздваення і да Т. дачынення не мае. Такім чынам, Т. -- гэта эстэтычная катэгорыя, якая паказвае канфлікт рэальнага і ідэальнага, гібель ідэальнага ў рэальным.

У сваю чаргу, суб'ектыўнае Т. перажыванне таксама супярэчлівае па сваёй прыродзе. Гэта адзначыў ужо Арыстоцель у кнізе "Паэтыка", калі паказаў, што выклікаемы трагедыяй катарсіс ("ачышчэнне пачуццяў" у душы гледача) адбываецца шляхам спалучэння супрацьлеглых пачуццяў -- спачування і жаху. Т. перажыванне уладарна ахоплівае душу чалавека, і нават слабаму і баязліваму дае вопыт пераадольвання велізарных пакут і страт, праводзіць яго шляхам цяжкіх выпрабаванняў, загартоўвае душу і робіць чалавека больш моцным. Гэты выхаваўчы вынік дасягаецца нават тады, калі чалавек унутрана працівіцца і баіцца хаця б мысленна уступіць у Т. сітуацыю. Усё роўна, ён уладарна уцягваецца у яе Т. У сваім канчатковым выніку Т. уражанне ўяўляе сабой адзін з самых высокіх узлымаў, на якія здольная чалавечая прырода, таму што праз духоўнае пераадольванне глыбокага болю ўзнікае пачуццё трыумфу, які не мае сабе роўных.

Трэба адзначыць, што толькі ў выніку вельмі доўгага развіцця культуры, і асабліва мастацтва, такія глыбокія негатыўныя

чалавечыя эмоцыі, як жах і душэўны боль, здолелі ператварыцца ў адно з самых высокіх і складаных эстэтычных перажыванняў — пачуццё Т.

Змест трагічнага канфлікту ў мастацтве мяняўся з цягам часу. Гегель лічыў, што асновай антычнай трагедыі з'яўлялася, па-першае, супярэчнасць паміж маральнымі ўстаноўленымі дзяржавы і сям'ёй як прыроднай маральнасцю і, па-другое, апраўданасць таго, што робіць чалавек свядома ў параўнанні з тым, што ён, не жадаючы гэтага, рэальна зрабіў па волі багоў. Герой антычнай трагедыі дзейнічае ў рэчышчы неабходнасці. Ён не можа пазбегнуць непазбежнага, але змагаецца, і якраз праз яго актыўнасць рэалізуецца сюжэт. Яскравы прыклад — Эдып у трагедыі Сафокла "Эдып-цар". Грэчаская трагедыя з'яўляецца гераічнай. Трагічны герой, і гэта характэрна не толькі для грэчаскай трагедыі, дзейнічае ў адпаведнасці з неабходнасцю здзейсніць сябе, нягледзячы ні на якія абставіны. Ён дзейнічае свабодна, сам выбірае напрамак і мэту дзеяння. У яго актыўнасці, яго ўласным характары змешчана прычына яго гібелі. Трагічная развязка закладзена ў самой асобе. Знешнія абставіны здольны толькі прыйсці ў супярэчлівасць з рысамі характару трагічнага героя і выявіць іх, але прычына ягоных учынкаў — у ім самім. Таму ён сам нясе ў сабе сваю гібель. Па Гегелю, на ім ляжыць трагічная віна. У сярэднія вякі Т. выяўляецца не як гераічнае, а як пакутніцкае. Тут трагедыя раскрывае звышнатуральнае, не мэта — суцяшэнне. У адрозненне ад Праметэя трагедыя Хрыста асвечана пакутніцкім светам. Сярэдневяковая трагедыя — гэта не трагедыя ачышчэння, а трагедыя суцяшэння; панядце катарсіса ёй чужое. Па-свойму трактавалася Т. ў мастацтве Адраджэння, класіцызму, рамантызму і крытычнага рэалізму. Адной з характэрных рыс сацыялістычнага рэалізму было тое, што ў ім Т. абмяжоўвалася сферай барацьбы паміж адміраючым капіталізмам і прагрэсіруючым сацыялізмам, тым самым яно трактавалася вельмі павярхоўна. У аснове Т. у заходнім мастацтве XX стагоддзя ляжыць страта чалавекам сэнсу жыцця і яго пошукі. Яскравым прыкладам з'яўляюцца творы Ф. Кафкі, А. Камю, Ж.-П. Сартра, А. Мэрдак.

Трэба адзначыць, што Т. існуе толькі ў чалавечым грамадстве. Мы знаходзім у прыродзе прыгожае і ўзвышанае, але Т. там няма. Яно ўзнікла толькі тады, калі чалавек вызваліўся ад рабскага падпарадкавання прыроднай неабходнасці і пачаў будаваць

сваю дзейнасць у адпаведнасці са створанымі ім самім нормамі культуры. Такім чынам, Т. няма без свабоды чалавека.

Катэгорыя Т. знаходзіцца ў цеснай сувязі з іншымі эстэтычнымі катэгорыямі: прыгожым, узвышаным, камічным, з паняццямі гармоніі і дысгармоніі, а таксама з шэрагам найбольш важных катэгорый этыкі: гераічнае, дабро і зло, справядлівасць, сумленне, адказнасць, віна і г.д. Адбываецца гэта таму, што той ідэал, за які змагаецца альбо церпіць пакуты трагічны герой, амаль заўсёды мае этычны характар.

КАМІЧНАЕ — катэгорыя эстэтыкі, якая ў эмацыянальна-крытычнай форме адлюстроўвае жыццёва важныя супярэчлівасці рэчаіснасці з пункту погляду эстэтычнага ідэалу. Яно паказвае неадпаведнасць тых ці іншых з'яў рэальнасці эстэтычнаму ідэалу.

У гісторыі эстэтычнай думкі К. характарызуецца як вынік кантрасту, супрацьстаяння: брыдкага і прыгожага (Арыстоцель), нізкага і ўзвышанага (Кант), унутранай мізэрнасці, пустаты і выгляду, які мае прэтэнзіі на змест і рэальную значнасць (Чэрнышэўскі), ніжэйсярэдняга — вышэйсярэдняму (Гартман). К. — гэта супярэчлівасць паміж недасканалай з'явай і станоўчым вопытам чалавецтва, які ўвасоблены ў эстэтычных ідэалах; грамадска значная неадпаведнасць формы — зместу, дзеяння — абставінам, сутнасці — яе праяўленням, прэтэнзіі асобы — яе суб'ектыўным магчымасцям і г.д. З'яўляючыся адным з этапаў і аспектаў самога гістарычнага працэсу, яно выяўляецца пры супастаўленні з'яў з сапраўдным прызначэннем жыцця, такім чынам, з аб'ектыўным кірункам грамадскага развіцця.

Чалавечае грамадства — адзіная сфера рэчаіснасці, дзе праяўляецца К. Толькі чалавек можа смяяцца альбо выклікаць смех. Пошук К. у прыродзе з'яўляецца памылкай. Яно заўсёды характарызуе аб'ектыўную грамадскую каштоўнасць таго ці іншага феномена. Смешныя грымасы малпы, забаўныя паводзіны шчаня не ёсць прыродна-К. Яны набываюць камізм толькі тады, калі праз іх прыродную форму праглядаецца сацыяльны змест — чалавечыя характары, узаемаадносіны людзей і г.д. Прыродныя якасці жывёл (баязлівасць зайца, хітрасць лісы, непаваротлівасць мядзведзя) асацыятыўна збліжаюцца з чалавечымі звычкамі, учынкамі і робяцца аб'ектам эстэтычнай ацэнкі на аснове грамадскай практыкі. Праз прыродныя з'явы ажыццяўляецца крытыка асобных бакоў у чалавечай дзейнасці.

Трэба падкрэсліць, што К. не тоесна смешнаму. Смех могуць выклікаць самыя розныя з'явы: козыт, уздзеянне наркатычнага рэчыва, нервовае напружанне. Смех паяўляецца у К. як вынік духоўнай перамогі чалавека над адмоўнай з'явай. Але чым больш небяспечная гэтая з'ява, чым з большай цяжкасцю далася чалавеку перамога над ім, тым менш у яго прычын для смеху. Смешнае і К. — гэта розныя з'явы. Бывае смешнае, якое не мае ніякага дачынення да К. (напрыклад, калі у цырку адзін клоун аблівае другога вадой) і нясмешнае К. (сарказм выклікае не смех, а, хутчэй, абурэнне, можна прыгадаць у гэтай сувязі дакастрычніцкія апавяданні Я. Коласа).

К. у рэальнасці з'яўляецца разнастайным і выяўляе розныя ступені і формы супрацьстаяння адмоўнага высокім эстэтычным ідэалам. Адпаведна з гэтым разнастайныя і адценні яго адлюстравання у мастацтве: гумар, іронія, сарказм, сатыра, але ва усіх выпадках — гэта абсмейванне, сацыяльна афарбаваны смех. З'яўляючыся адэкватнай эмацыянальна-эстэтычнай рэакцыяй на К., смех карае адмоўныя бакі у рэчаіснасці. Таму К. у мастацтве ёсць эстэтычная форма крытыкі, зараэліва-вострая і творча актыўная. Асаблівы яе характар заключаецца у тым, што яна прадугледжвае свядома актыўнае успрыняцце з боку аўдыторыі. Апошняя як бы падводзіцца да самастойнай эмацыянальна-крытычнай ацэнкі здарэнняў, уключаецца у працэс творча актыўнага успрымання свету, якое патрабуе самастойных духоўных намаганняў па супрацьпастаўленню эстэтычнага ідэалу адмоўнай з'яве. Якраз таму успрыманне К. дастаўляе эстэтычную асалоду.

Псіхалагічны механізм камедыйнага смеху, як гэта не дзіўна, падобны на механізм жаху, здзіўлення. Іх зрадняе тое, што усе гэтыя перажыванні не падрыхтаваны папярэднімі здарэннямі. Чалавек чакаў убачыць адно, а убачыў зусім іншае, нечаканае. Адсюль узнікае камічны эфект. Роль нечаканага у К. раскрывае антычны міф аб Парменіксе. Аднойчы ён напужаўся, страціў здольнасць смяяцца і вельмі пакутваў ад гэтага. Ён звярнуўся за дапамогай да Дэльфійскага аракула. Той параіў яму пашукаць выяву Латоны, маці Апалона. Парменікс чакаў убачыць статую прыгожай жанчыны, але замест гэтага яму быў паказаны цурбан. І ён зарагатаў. Можна прыгадаць і больш звыклы для нас эфект К. ад нечаканасці — канцоўку у анекдоце.

Смех у К. вядзе не толькі да адмаўлення негатыўнага у жыцці

чалавека, але і да стварэння новага, адпаведнага эстэтычнаму ідэалу. Творчая сіла смеху была даўно заўважана людзьмі. У старажытным мастацтве існавалі смехавыя культы, рытуальны смех. Рытуальны смех першабытнай абшчыны уключаў у сябе і адмаўляючыя і сцвярджаючыя моманты, ён быў накіраваны на забіццё недасканалага свету, на яго адраджэнне на новай аснове. Для старажытных грэкаў смех быў таксама стваральнікам. У час святкаванняў у гонар Дыёніса, ад якіх бярэ пачатак гісторыя К. у еўрапейскай культуры, звычайныя уяўленні аб прыстойнасці часова страчвалі сілу. Устанаўлівалася атмасфера поўнай раскаванасці, адыгнення ад звычных норм. Узнікаў умоўны свет нястрымнай весялосці, насмешкі, адкрытага слова і дзеяння. Гэта было ўшанаванне стваральных сіл прыроды, трыумф плоці, які адбываўся у камічным выглядзе. Смех тут садзейнічаў асноўнай мэце абраду — забеспячэнню перамогі вытворчых сіл жыцця: у смеху і брыдкасці бачылі жыццестваральную сілу. Такую ж ролю смех выконваў у рымскіх сатурналіях і сярэдневяковых карнавалах.

Выявіць К. здольны усе віды мастацтва, за выключэннем архітэктуры. Камічная пабудова была б бядой для яе жыхара альбо наведвальніка. Архітэктура не можа што-небудзь непасрэдна крытыкаваць, абсмейваць і сцвярджаць нешта пры дапамозе адмаўлення. Але не наўмысна яна можа дасягнуць камічнага эфекту, дастаткова прыгадаць пабудовы у нашых гарадах. Найбольш поўна у мастацтве К. увасабляе жанр камедыі. Найбольш вядомымі аўтарамі, якія тварылі у гэтым жанры з'яўляюцца: Арыстафан, Плаўт, Шэкспір, Лопэ дэ Вега, Мальер, Грыбаедаў, Гогаль, Маякоўскі, Дунін-Марцінкевіч, Крапіва, Макаёнак.

Асноўнымі тыпамі перадачы К. з'яўляюцца гумар і сатыра, якія адрозніваюцца тыпам смеху. У гумары прысутнічае сяброўскі, нязлосны смех. Гумар выкрывае у сваім аб'екце асобныя рысы, якія не адпавядаюць эстэтычнаму ідэалу. Аб'ект гумару заслугоўвае крытыкі, але, тым не менш, захоўвае сваю прывабнасць. Іншая справа, калі адмаўляецца не асобная рыса, а з'ява па сваёй сутнасці, калі паказваецца яе поўная несумяшчальнасць з эстэтычным ідэалам. Сатыра бічуе, адмаўляе свет у імя яго пераўтварэння у адпаведнасці з эстэтычным ідэалам.

РАЗДЗЕЛ II. ГАЛОЎНЫЯ ПЛЫНІ Ў НЕРЭАЛІСТЫЧНЫМ МАСТАЦТВЕ XX СТАГОДДЗЯ

МАСТАЦТВА — адна з найбольш важных эстэтычных катэгорый. Але дакладнае яе акрэсленне даць вельмі цяжка. Справа ў тым, што катэгорыя "М." адлюстроўвае ў сабе шмат вельмі разнародных з'яў, і мы павінны знайсці тое агульнае, што ім уласна. Але што уласнага можа быць паміж будынкам Эрмітажа, пабудаваным Растрэлі, і карцінай Рэмбрандта "Даная", якая ў ім знаходзіцца? Акрамя таго, многія віды М. вельмі шчыльна звязаны з іншымі тыпамі чалавечай дзейнасці, напрыклад, архітэктура і дэкаратыўнае мастацтва— з утылітарнай дзейнасцю, цырк— са спортам і г.д. У гісторыі культуры мянялася само разуменне катэгорыі М. У старажытнай Грэцыі М. атаясамлівалася з рамяством, з нагоды яго прамежкавага становішча паміж матэрыяльнай і духоўнай дзейнасцю. Падвойнае значэнне слова "М." захавалася і па сённяшні дзень. З аднаго боку, яно азначае майстэрства (калі мы гаворым аб М. токара, урача). З другога — вынік спецыфічнага віду дзейнасці па духоўнаму асваенню свету.

М. ва ўласным сэнсе слова — гэта від духоўнага асваення рэчаіснасці грамадскім чалавекам, які мае сваёй мэтай фарміраванне і развіццё здольнасцей творча пераўтвараць акаляючы свет і самога сябе па законах прыгажосці. У адрозненне ад іншых сфер грамадскай свядомасці і дзейнасці (навукі, палітыкі, маралі і г.д.). М. адпавядае універсальнай патрэбе чалавека — успрыманню акаляючай рэчаіснасці ў развітых формах чалавечай пачуццёвасці. Гаворка ідзе аб спецыфічна чалавечай здольнасці эстэтычнага ўспрымання з'яў, фактаў, падзей свету як жывога канкрэтнага цэлага, што прадугледжвае развітое творчае ўяўленне. Рашаючую ролю ва ўзнікненні і развіцці М., як эстэтычнага стаўлення да свету, адыграла праца. Гістарычна М. развіваецца як сістэма канкрэтных відаў (архітэктура, дэкаратыўна-прыкладное М., скульптура, жывапіс, графіка, мастацкая фатаграфія, літаратура, музыка, харэаграфія, кіно, тэлебачанне, эстрада, цырк), у якіх разнастайнасць свету выяўляецца ва ўсім сваім багацці. На працягу сваёй гісторыі М. фарміравала і ўдасканальвала тую універсальную чалавечую здольнасць, якая ў ім праяўлялася і ў развітым выглядзе рэалізавалася ў любой сферы дзейнасці і пазнання — навукі, палітыкі, побыце, непасрэднай працы. Творы М. фарміруюць публіку, якая разумее М. і здольна атрымліваць асалоду ад яго прыгажосці.

Дзякуючы своеасаблівасці сваёй відавой сутнасці, М. аб'ядноўвае ў сабе ўсе тыя формы дзейнасці і пазнання, дзе праяўляюцца чалавечыя адносіны індывіда да рэчаіснасці і да самога сябе. Менавіта гэтым акрэсліваецца спецыфіка М., яго унікальнасць як спосабу духоўнай вытворчасці. Паколькі М. уключае ў сябе як бы ў знятым выглядзе ўсе формы дзейнасці, у якіх адбіваецца ўласна чалавечае стаўленне да рэчаіснасці, сфера яго ўздзеяння на жыццё з'яўляецца сапраўды бязмежнай. Гэта, з аднаго боку, пазбаўляе ўсякага сэнсу прэтэнзіі М. на нейкую выключнасць, акрамя той, што дыктуецца яго відавой сутнасцю (у прыватнасці, бессэнсоўным аказваецца тэзіс аб "мастацтве дзеля мастацтва"). З другога боку, аказваючы пераўтваральчае ўздзеянне на ўсе сферы чалавечага жыцця, М. захоўвае ўласныя для яго асаблівасці і адносную самастойнасць.

Пытанне "што такое М.?" да сённяшняга дня застаецца прадметам дыскусій паміж прыхільнікамі розных напрамкаў у эстэтыцы. Адны сцвярджаюць, што М. не мае сувязі з рэчаіснасцю і зводзіцца да "чыстай формы". Другія лічаць М. адлюстраваннем рэчаіснасці і бачаць менавіта ў грамадскім жыцці яго аснову. Аднак падкрэсліваецца, што М. залежыць ад развіцця прадукцыйных сіл грамадства вельмі апасродкавана. Гэта праяўляецца ў наступным: а) не заўсёды ўзровень развіцця М. адпавядае ўзроўню развіцця прадукцыйных сіл грамадства; б) М. аказвае зваротнае ўздзеянне на штодзённае жыццё людзей; в) развіццё М. адбываецца ў адпаведнасці са сваёй уласнай логікай; г) М. звязана з іншымі формамі грамадскай свядомасці.

Асноўным структурным элементам М., у якім увасабляецца яго спецыфіка, з'яўляецца мастацкі вобраз. М. пераўтварае свет ва ўяўленні і робіць гэта свабодна, у адпаведнасці з законам прыгажосці. Працэс свабоднага фарміравання свету ў сферы мастацкай творчасці адбываецца з пазіцый акрэсленага эстэтычнага ідэалу і завяршаецца ўзнікненнем мастацкага твору.

Трактоўка эстэтычнага ідэалу заўсёды залежыць ад мастацкага кірунку, у рамках якога ажыццяўляецца творчасць. Пад мастацкім кірункам разумеецца гістарычная агульнасць з'яў, характэрная для творчасці мастакоў, якіх аб'ядноўвае адносная адзінства ідэйна-эстэтычных арыентацый і прынцыпаў мастацкай перадачы рэчаіснасці. Розныя мастацкія кірункі з'яўляюцца этапамі ў духоўным асваенні рэчаіснасці, а гісторыя М.— гэта гісторыя мастацкіх кірункаў. У мастацтве новага часу галоўнымі мастацкімі кі-

рункамі былі класіцызм, рамантызм і рэалізм. У мастацтве XX стагоддзя такімі кірункамі сталі рэалізм і мадэрнізм.

МАДЭРНІЗМ (ад. фр. *moderne* -- найноўшы, сучасны) -- мастацка-эстэтычная сістэма, якая склалася ў пачатку XX стагоддзя як вынік крызісу еўрапейскай культуры і пошуку новых духоўных каштоўнасцей. Слова "крызіс" у дадзеным выпадку трэба разумець не як "занепад", а як "пераломны момант". У гэты час, прыблізна на рубяжы XIX--XX стст., адбываецца змена аднаго тыпу культуры другім -- культуры новага часу культурай XX стагоддзя. Дадзены працэс адбываецца не толькі ў мастацтве, але і ў навуцы, палітыцы, рэлігіі і іншых сферах. Але ў мастацтве, асабліва выяўленчым, ён праявіўся найбольш яскрава. Сам тэрмін "М." вельмі спрэчны. Шмат аўтараў адзначаюць, што ён не раскрывае спецыфіку новых тэндэнцый у мастацтве і прапануюць замяніць яго тэрмінамі "авангардызм" альбо "фармалізм". Аднак мы будзем ужываць менавіта гэты тэрмін, па прычыне яго распаўсюджанасці. М., як феномен еўрапейскай культуры XX стагоддзя, аб'ядноўвае мноства адносна самастойных ідэйна-мастацкіх плыняў, розных па сацыяльнаму маштабу і культурна-гістарычнай значнасці (абстракцыянізм, кубізм, фавізм, футурызм, сюррэалізм, поп-арт, гіперрэалізм і інш.), кожная з якіх мае акрэсленую ідэйна-эстэтычную і мастацкую спецыфіку, але разам з тым валодае прынцыповай філасофска-светапогляднай і сацыяльна-культурнай агульнасцю з іншымі. М. з'явіўся своеасаблівым пратэстам супраць, з аднаго боку, сацыяльна-дэструктыўных працэсаў у буржуазным грамадстве, яго духоўным жыцці, а з другой -- такіх характэрных для мастацкай культуры канца XIX-- пачатку XX стст. з'яў, як эпігонскае паўтарэнне кананізаваных форм рэалізму і рамантызму XIX ст., пасіўнае, павярхоўнае капіраванне рэчаіснасці ў натуралізме, страціўшыя ўсялякую сувязь з жыццём акадэмізм і салоннасць мастацкай творчасці. Аднак, трэба падкрэсліць, што М., нягледзячы на тое, што ён пратэстуе супраць адмоўных з'яў у мастацкім жыцці Еўропы пачатку XX ст., не імкнецца іх пераадолець, а, наадварот, эстэтызуе і ўзводзіць у ранг законаў сучаснасці. Такім чынам, М. -- гэта асэнсаванне і развіццё ў мастацтве крызісных тэндэнцый сучаснай еўрапейскай культуры. М. адчувае дысгармонію свету, антыгуманнасць адносін у сучасным грамадстве, адчужэнне асобы, страту мастаком свабоды і адмаўляе здольнасць папярэдняй культуры (культуры новага часу) не толькі супрацьстаяць сілам разбурэння, але і выказаць

да іх свае адносіны, адэкватна адлюстраваць іх у мастацтве. Адсюль рэзкі, а часам і ваяўнічы антытрадыцыяналізм М., падкрэслены эстэтычны антынарматывізм, які часта набывае бунтарска-эпатыруючы і экстравагантна-дэкларатыўны характар. Гэтыя тэндэнцыі апісваюцца тэарэтыкамі М. як галоўныя эстэтычныя прынцыпы і рэалізуюцца на практыцы. Ніколі ў гісторыі культуры не адбывалася такое свядомае і радыкальнае адмаўленне ад папярэдніх каштоўнасцей, як гэта адбылося ў М.

М. з'яўляецца найбольш філасофска насычаным кірункам у гісторыі мастацтва. Светапогляднай асновай М. паслужылі вельмі разнастайныя філасофскія вучэнні: валюнтарызм Шапэнгаўэра і Ніцшэ, інтуітывізм Бергсона, фенаменалогія Гусэрля, псіхааналіз Фрэйда, экзістэнцыяналізм Сартра і Камю і інш.

На ўсе плыні М. вельмі істотны ўплыў аказаў навукова- тэхнічны прагрэс у XX стагоддзі. Напрыклад, кубізм тэарэтыкі М. спрабавалі растлумачыць з пазіцый тэорыі адноснасці. Асабліва прыкметнай з'яўляецца сувязь жывапісу са сродкамі масавай камунікацыі -- кіно і тэлебачаннем.Такія кірункі сучаснага мастацтва як поп-арт і гіперрэалізм нельга зразумець па-за кантэкстам вобразаў рэкламы, кіно і тэлебачання.

Найбольш адэкватна прынцыпы М. апісаў іспанскі філосаф Х. Артэга-і-Гасэт у сваёй працы "Дэгуманізацыя мастацтва". Галоўнай рысай новага мастацтва (да яго Артэга адносіць творчасць Пікасо, Стравінскага, Малармэ, Пірандэла) ён лічыць адказ імітаваць рэальнасць. Калі ўсё мастацтва XIX ст. з'яўляецца рэалістычным, то новыя мастакі выяўляюць не рэчы акаляючага свету, а свае ідэі аб іх. А па прычыне таго, што большасць людзей бачыць толькі рэчы свайго штодзённага жыцця і не здольна ўспрымаць ідэі, новае мастацтва сустракае варожую публіку. Артэга падкрэслівае непапулярнасць новага мастацтва. Спачатку гэта сапраўды было так. Дастаткова прыгадаць абставіны, у якіх праходзілі першыя выстаўкі Пікасо ці Далі. Але зараз элітарнасць М. страчана, заходняе грамадства здолела паступова ўвабраць у сябе новае мастацтва, і зараз ягоныя творы з'яўляюцца прадметам куплі-продажу, чаго так апасаліся заснавальнікі М.

Характэрнай рысай М. з'яўляецца інтэнсіўная змена яго кірункаў: паралельна існавалі і змянялі адзін аднаго постімпрэсіянізм, фавізм, кубізм, дадаізм, сюррэалізм, абстракцыянізм, мінімалізм, канцэптуалізм, поп-арт, бодзі-арт і г.д. Прычым паміж

гэтымі і іншымі кірункамі вялася даволі жорсткая палеміка, і іх прадстаўнікі абменьваліся даволі непрыемнымі водгукамі. У крайнім сваім увасабленні фармальныя пошукі М. накіраваны на абстрактнае адмаўленне папярэдніх мастацкіх форм і асноўных эстэтычных прынцыпаў: вобразнасці — у выяўленчым мастацтве (абстракцыянізм, поп-арт); гукавой арганізаванасці (мелодыі, гармоніі) — у музыцы (канкрэтная і электронная музыка); асэнсаванасці мастацкай мовы — у славесным мастацтве (дадаізм, сюррэалізм), логікі разгортвання драматычнага дзеяння — у тэатры (тэатр абсурду, хэпенінг) і г.д. Стылёвае наватарства робіцца самамэтай нават у найболыш таленавітых прадстаўнікоў М. Адсюль вельмі рэдкая раней тэндэнцыя змены стыляў адным і тым жа мастаком (яскравы прыклад — творчасць Пікасо). Мы разгледзім характэрныя рысы М. на матэрыяле выяўленчага мастацтва, дзе яны праявіліся найбольш яскрава.

АБСТРАКЦЫЯНІЗМ — адна з галоўных плыняў мадэрнізму. Яе адметнай рысай з'яўляецца рашучае адмаўленне ад вобразнасці, якая заўсёды была асновай мастацтва.

Далей А. у гэтым кірунку ідуць толькі тыя школы ў жывапісу XX стагоддзя, якія адмаўляюць мастацтва наогул і ствараюць так званае антымастацтва ў выглядзе нагрувашчвання абломкаў рэальных рэчаў альбо прадметаў серыйнай вытворчасці, а таксама ў выглядзе "кавалкаў самога жыцця" (хэпенінгаў). Калі А. у прынцыпе адмаўляе выяўленне свету, то дадаізм альбо поп-арт імкнуцца вярнуцца ад ўсялякай мастацкай дзейнасці да простага прадметнага быцця.

Мастак-абстракцыяніст хоча застацца ў рамках мастацтва, але тут яго пазіцыя ўяўляе сабой поўнае адмаўленне рэалізму. Адной з прычын шырокага распаўсюджання А. у мастацтве XX ст. з'яўляецца прастата яго асноўнага прынцыпу. Падобна таму, як усё развіццё папярэдняга мастацтва было накіравана ад прымітыўнай схемы да жывой паўнаты адлюстравання рэчаіснасці, і таму часам магло здавацца, што адзінай задачай мастака з'яўляецца дасягненне знешняга падабенства ягонай карціны з мадэллю, так А. імкнецца да прама супрацьлеглай мэты — такому спалучэнню формаў, каб у ім нельга было пазнаць нічога рэальнага. Заборонены любыя намёкі на акаляючую прадметную рэчаіснасць. Таму абстрактнае мастацтва называюць таксама "беспрадметным" альбо "неаб'ектыўным".

На гэты асноўны прынцып А. указваў адзін з яго тэарэтыкаў, калі пісаў, што мы называем жывапіс абстрактным, калі не можам

пазнаць у ім нічога з той аб'ектыўнай рэальнасці, якая ставарае нармальнае асяроддзе нашага жыцця. Іншымі словамі, карціна робіцца абстрактнай з таго моманту, калі па прычыне адсутнасці любой іншай пачуццёва ўспрымаемай рэальнасці мы павінны разглядаць яе так, як быццам яна з'яўляецца жывапісам у сабе, і судзіць аб ёй у імя каштоўнасцей, цалкам чужых усялякаму вобразатвору альбо падабенству вобразатвора. Няхай нават у пачатку сваёй працы мастак меў перад сабой на палатне альбо ў сваім уяўленні нешта рэальнае — усё роўна твор з'яўляецца сапраўды абстрактным толькі з таго моманту, калі ў ім не застаецца нічога, у чым можна было б пазнаць гэты зыходны пункт і калі ён не перадае нам больш нічога, акрамя чыстых элементаў кампазіцыі і колеру.

Зразумела, што падобная задача з'яўляецца недасягальнай у прынцыпе. Пазбавіцца ад рэчаіснасці немагчыма. Нават самыя абстрактныя мастакі ўжываюць у сваіх карцінах формы акаляючага свету.

Адмаўленне вобразнасці у А. абгрунтоўваецца тым, што рэалістычнае мастацтва ставарае другі, непатрэбны свет, свет "дублікатау". Мастацтва не павінна капіраваць рэчаіснасць, інакш яго найвышэйшым ідэалам была б фатаграфія. А. патрабуе выхаду за межы знешняга свету ў сферу чыстай рэальнасці, дзе няма розніцы паміж фантазіямі суб'екта і рэчаіснасцю, дзе усё абсалютна і не залежыць ад умоў знешняга быцця. Абстрактная карціна ёсць свой уласны аб'ект. Сказаць, што мастацтва ставарае не вобразатвор рэчаіснасці, а самую рэчаіснасць, гэта і значыць сказаць, што няма розніцы паміж суб'ектам і аб'ектам, свядомасцю і рэчаіснасцю.

Асноўныя палажэнні А. былі выказаны В. Кандзінскім (1866—1944) у працы "Аб духоўным у мастацтве", дзе вельмі адчуваецца ўплыў тэасофіі А. Блаватскай. Усё няшчасце сучаснасці, з пункту гледжання Кандзінскага, абумоўлена падпарадкаваннем матэрыялізму. Таму асноўнай задачай абсалютнага мастацтва з'яўляецца перамога над матэрыяй. Шляхі мастацтва і прыроды, па Кандзінскаму, кардынальна розныя. Гэта розніца паміж знешнім і ўнутраным светам. Іх аб'яднанне ў вышэйшым сэнсе магчыма толькі пры дапамозе абстрактнага мастацтва, якое пераадольвае пачуццёва-рэальнае існаванне рэчаў і пераходзіць у свет чыстых гукаў.

Словам "гук" Кандзінскі абазначае прыблізна тое, што Платон называў ідэяй, але ў больш ірацыянальнай форме. Ва ўсякім

разе, гук -- гэта духоўны змест, які ляжыць у аснове кожнай рэальнай з'явы, кожнай бачнай формы. Не толькі зоркі, луна, лес, кветкі, якія заўсёды прыцягвалі ўвагу паэтаў, але і "гузік ад штаноў, які глядзіць на нас з лужыны", мае тайную душу. Кандзінскі прэтэндуе на тое, што ягонае мастацтва ўзыходзіць да духоўнага цэнтру усёй прыроды. Ён асабліва любіў параўноўваць жывапіс з музыкай, таму што абстрактнае мастацтва з'яўляецца, з яго пункту погляду, здабываннем чыстага гуку. Кожная форма (круг, трохвугольнік, квадрат), колер, іх узаемадзеянне прыводзяць душу ў стан мэтазгоднай вібрацыі, на аснове якой, па Кандзінскаму, ажыццяўляецца кантакт паміж людзьмі і чыстай рэчаіснасцю. Кандзінскі перад усім звяртае ўвагу на тыя якасці карціны, якія прызваны замяніць рэалістычны вобраз. Гэта спалучэнне колераў і формаў, іх узаемная барацьба альбо гармонія.

Тэасофія аказала ўплыў таксама і на другога заснавальніка А.-- галандскага мастака П. Мандрыяна (1872--1944). Ён лічыў, што сапраўдная структура свету "завуаліравана матэрыяй" і таму людзі з'яўляюцца рабамі матэрыяльных інтарэсаў, імкнуцца да ўласнай выгады за кошт іншых. Таму задача заключаецца ў тым, каб вызваліць усе жыццёвыя адносіны ад прыродных форм, ачысціць іх ад прыроды і даць ім "новае фарміраванне". Да 1926 года адносіцца вядомая формула Мандрыяна аб неабходнасці "дэнатуралізацыі" мастацтва і жыцця.

На дапамогу чалавеку ў яго барацьбе з прыродай прыходзіць, па словах Мандрыяна, сама цывілізацыя. Жыццё культурнага чалавека ў наш час ужо не залежыць у такой меры, як раней, ад прыродных з'яў і матэрыяльнай абалонкі. Тэхніка робіць яе універсальнай і абстрактнай і таму свабоднай ад матэрыяльнасці. У тым жа напрамку дзейнічаюць калектыўныя арганізацыйныя формы -- дэмакратычная рэспубліка, сіндыкаты і федэрацыі. Але людзі не асэнсоўваюць гэтага і усё яшчэ трымаюцца за прыроду, адкуль і ўзнікаюць усе няшчасці іх жыцця. Між тым па меры развіцця тэхнічнай цывілізацыі наша матэрыяльнае жыццё як бы аўтаматызуецца і больш не перашкаджае нам засяродзіцца на нашым унутраным свеце. Гэтаму дапаможа мастацтва, калі яно прывядзе нас да чыстых адносін вышэйшай рэальнасці, пазбаўленых матэрыяльнай абалонкі.

Трэцім заснавальнікам А. з'яўляецца К. Малевіч (1878--1935). Ён стварыў сваю ўласную сістэму абстрактнага жывапісу, якую назваў супрэматызмам (ад. фр. suprême -- вышэйшы). Сваю

назву супрэматызм атрымаў таму, што Малевіч лічыў яго вышэйшым вынікам усіх папярэдніх "рэвалюцый у мастацтве", пачынаючы з Сезана. Іх унутранай мэтай было адмаўленне прадмета, але Малевіч лічыў яго непаслядоўным і даведзеным да канца толькі ў сваім уласным жывапісу. Гэты жывапіс з'яўляецца як бы апошнім вывадам з агульнай формулы сучаснага мастацтва: "Хто адчувае жывапіс, той менш бачыць прадмет, хто бачыць прадмет, той менш адчувае жывапіс". Славуты чорны квадрат, гэтае, па словах Малевіча, "жывое царственнае дзіця", прыйшоў у свет, каб выратаваць яго - хам скасавання звычайнага, бачнага жывапісу.

У літаратуры аб сучасным мастацтве не аднойчы ўказвалася, што наступным крокам мог быць толькі жывапіс без жывапісу, простае незамаляванае палатно, а потым і наогул адмаўленне ад пэндзаля. "Аб жывапісу ў супрэматызме не можа быць і размовы, -- сказаў сам Малевіч у 1920 годзе, -- жывапіс даўно ізжыты і сам мастак -- забабоны мінулага". Але трэба адзначыць, што на гэтай "абстрактнай" пазіцыі Малевіч не ўтрымаўся і ў пачатку трыццатых гадоў вярнуўся да фігуратыўнага жывапісу ("Дзяўчына з чырвоным дрэўкам", "Дзяўчына з грэбенем").

Прадстаўнікі наступнай хвалі абстракцыяністаў, якая ўзнікла ў ЗША пасля Другой сусветнай вайны асноўную ўвагу ўдзялялі неўсвядомленым момантам у мастацкай творчасці. Асабліва вядомым сярод іх быў Дж. Полак (1912-- 1956). Ён выходзіў з таго, што важным з'яўляецца не вынік, а сам працэс творчасці і ўспаміны аб ім, якія засталіся на палатне. Полак першы ператварыў жывапіс у містычны танец мастака. Ён адмовіўся ад традыцыйных сродкаў жывапісу і распырскваў з дзіравай банкі фарбу на пакладзенае на падлогу палатно, рухаючыся як бы ў трансе. Метад Полака часта называюць абстрактным экспрэсіянізмам.

А. аказаў значны ўплыў на сучасны жывапіс (у сферы гарманізацыі формы і колеру), яго знаходкі выкарыстоўваюцца ў дызайне, афармленчым мастацтве, у тэатры, кіно, на тэлебачанні.

ДАДАІЗМ -- мадэрнісцкая плынь у літаратуры, выяўленчым мастацтве і тэатральнай творчасці, якая ўзнікла ў лютым 1916 года ў Цюрыху (Швейцарыя) ў асяроддзі эмігрантаў -- прадстаўнікоў інтэрнацыянальнай багемы. Назва Д. была дадзена лідэрам кірунку румынскім паэтам Т. Тцарай, які выпадкова знайшоў слова "дада" ў французскім слоўніку. Ён пісаў у маніфесце, што на мове негрыцянскага

племені Кру яно абазначае хвост свяшчэннай каровы, у некаторых мясцовасцях Італіі так называюць маці, гэта можа быць акрэсленнем дзіцячага драўлянага коніка, карміцелькі, падвоеным сцвярджэннем у рускай і румынскай мовах. Гэта магло б быць і пераказам бязладнага дзіцячага лепету. Ва ўсякім разе -- нешта зусім бессэнсоўнае, што з гэтага часу і зрабілася найбольш удалай назвай для усёй плыні.

Д., як і сюррэалізм, нельга лічыць мастацкімі плынямі. Яны адлюстроўвалі розныя этапы жыццёвай тэндэнцыі, якая была накіравана на крытыку і сімвалічную перабудову буржуазнай маралі і культуры. Д. паказаў, хаця і у негатыўнай форме, залежнасць усіх відаў мастацтва ад сацыяльных, палітычных і ідэалагічных кірункаў стагоддзя.

Ідэалагічны рух дадаістаў меў характар пратэсту супраць жахаў імперыялістычнай вайны, а таксама сацыяльных і эстэтычных каштоўнасцей, якія яе апраўдвалі і асвячалі. Дадаісты ненавідзелі варожую мастаку і творчасці буржуазную рэчаіснасць, але прыйшлі да адмаўлення рэчаіснасці наогул. Яны не прымалі не толькі "чыстае" і "святое" мастацтва у яго буржуазным разуменні, але і ўсякія эстэтычныя каштоўнасці, усю культурную спадчыну чалавецтва. Дадаісты заклікалі да знішчэння музеяў (у Парыжы у першую чаргу -- Луўра), здзекваліся над бессмяротнымі творамі мастацтва мінулага.

Нас зараз цяжка здзівіць арыгінальнасцю твораў сучаснага мастацтва. Але нават сёння Д. выклікае нейкую збянтэжанасць. Літаратурныя вечарыны "хімічнай", "гімнастычнай", "статычнай" паэзіі, дзе паэты "страшнымі" галасамі выкрыквалі хаатычны набор слоў. На выстаўках -- бязглуздыя калажы, якія выклікалі абурэнне публікі. Дадаісты наклейвалі на палатно абрыўкі фатаграфій, газет, кавалкаў мачалы, вяроўкі, гузікі, шкло і г.д., а таксама экспанавалі самыя празаічныя прадметы быту. Найбольш скандальным прыкладам з'яўляецца спроба Марсэля Дзюшана ўключыць у Нью-Йоркскую выстаўку 1917 года у якасці экспаната пісуар. Замест музыкі -- біццё у скрыні і банкі. Блазнерскія танцы у мяшках і дымаходных трубах. Выкрыванні і заклікі, якія нагадвалі шаманскія заклінанні, як, напрыклад, "Знішчэнне логікі, танец імпатэнтаў творчасці ёсць дада, знішчэнне будучага ёсць дада" і г.д. І як вынік -- шумныя скандалы з азвярэлай ад ўсяго гэтага публікай, якая нічога не разумела, свістала і ляманітавала, а часам пераходзіла у наступленне

і закідвала дадаістаў яйкамі.

Але нельга разглядаць Д. толькі як нейкую хуліганскую і абсурдную з'яву у гісторыі мастацтва. Тым больш, што дадаісты свядома імкнуліся да таго, каб ад іх дзеяння узнікла ўражанне абсурду. Іх творчасць базіравалася на ідэі аб тым, што жыццё у сваёй аснове пазбаўлена прычынных сувязей, якія можна лагічна растлумачыць і з'яўляецца патокам разрозненых падзей, вобразаў, ідэй, учынкаў, слоў. Калі яны часам перасякаюцца і ствараюць нешта асэнсаванае, то толькі дзякуючы выпадку. Апошні дадаісты, а потым і сюррэалісты, зрабілі адным з асноўных прынцыпаў мастацкай творчасці. Дадаісты рабілі стаўку на выпадковыя працэсы, псіхічны аўтаматызм дзеянняў, на фотамантаж і распрацавалі тэхніку гэтых прыёмаў, якая потым выкарыстоўвалася у іншых плынях мадэрнізму.

Паколькі у Д. вельмі моцным было ўсеагульнае адмаўленне і цынічны нігілізм, ён не мог доўга існаваць і хутка зайшоў у тупік. Ужо у 1922 годзе Д. не стала. Але ён даў пачатак значна больш глыбокай і цікавай плыні у мастацтве XX стагоддзя -- сюррэалізму.

СЮРРЭАЛІЗМ -- плынь у мадэрнісцкім мастацтве, адметнай рысай якой з'яўляецца спроба стварыць у сваіх творах новую рэальнасць, вышэйшую у параўнанні са штодзённай. Сам тэрмін С. (ад фр. surréalisme -- звышрэальнасць, звышнатуральнасць) быў уведзены французскім паэтам Г. Апалінэрам.

С. быў своеасаблівым мастацкім пратэстам прагрэсіўна настроенай заходняй моладзі 20--30 гадоў супраць буржуазнай рэчаіснасці і яе каштоўнасцей. Але, як і дадаісты, сюррэалісты адмаўлялі розум і культуру наогул.

Сваім духоўным бацькам сюррэалісты лічылі З. Фрэйда. Па Фрэйду, асновай чалавечай псіхікі з'яўляецца "несвядомае", якое складаецца з інстынктыўных жаданняў і імкненняў, і ад якога залежыць усё свядомае жыццё чалавека. Бязмежна шырокае тлумачэнне набыло паняцце "лібіда" (палавога інстынкту), яно было аб'яўлена вядучым стымулам псіхічнай і практычнай дзейнасці чалавека, які аказвае уплыў, разам з інстынктамі самазахоўвання, разбурэння і смерці з самага дзяцінства. У акце сублімацыі (пераключэння) у іншыя віды энергіі, перад усім творчую, несвядомыя жаданні і сэксуальныя інстынкты робяцца вытокам узнікнення мастацтва і сілай, якая яго рухае. Фрэйд лічыў, што галінамі, дзе "несвядомае" праяўляецца найбольш непасрэдна з'яўляюцца сны і мастацтва.

С. набыў тэарэтычнае абгрунтаванне ў "Першым маніфесце", які быў напісаны прызнаным лідэрам усяго руху французскім паэтам і псіхіятрам А. Брэтонам (1896--1966). Ён пісаў, што С. з'яўляецца чыстым псіхалагічным аўтаматызмам, пры дапамозе якога -- словамі, малюнкам, альбо любым іншым спосабам -- робіцца спроба выказаць сапраўдны рух думкі. Гэта запіс мыслення, па-за усялякім кантролем з боку розуму і па-за якіх-небудзь эстэтычных ці маральных меркаванняў. С., па Брэтону, заснаваны на веры ў вышэйшую рэчаіснасць акрэсленых форм асацыяцый, ва ўсемагутнасць сну, у нематанакіраваную гульню мыслення. Мэтай С. Брэтон лічыць канчатковае знішчэнне усіх іншых псіхалагічных механізмаў, каб на іх месца паставіць вырашэнне найбольш важных праблем жыцця. Сюррэалісты сцвярджалі, што гэтая вельмі адказная задача можа быць вырашана шляхам замены штодзённай рэальнасці "звышрэальнасцю", тым, што знаходзіцца пад "матэрыяльнай абалонкай" і адхіляецца ад нармальнага стану: светам падсвядомага, расстроенага ўяўлення, хворых пачуццяў. Таму што толькі несвядомае, інтуітыўнае пачуццё, тайная алагічная душэўная сфера з'яўляецца здольнай, па іх меркаванню, адлюстраваць сапраўдную сутнасць як чалавека, так і акаляючага яго свету. Мастак павінен абапірацца на любы вопыт несвядомага выказвання духу -- сны, галюцынацыі, трызненне, успаміны дзіцячага ўзросту, містычныя уяўленні -- і пры яго дапамозе дасягнуць звышрэальнасці.

У сваёй творчасці сюррэалісты абапіраліся на адзін з галоўных прынцыпаў фрэйдыскага псіхааналізу -- прынцып "свабодных асацыяцый", пры дапамозе якога выяўлялася падсвядомая ўзаемасувязь розных і супярэчлівых паміж сабой думак, якія прыходзілі ў галаву псіхічнахворага. Сюррэалісты выкарыстоўвалі прыём, які можна назваць "правілам неадпаведнасці", "злучэннем незлучальнага". Яны высока цанілі мастацкую свядомасць за яе здольнасць эмацыянальна перажываць і адчуваць падабенства і адзінства усіх з'яў, што, на іх думку, адпавядае прынцыпам развіцця Сусвету. Сюррэалісты лічылі паэзію і жывапіс, у якіх метафара аб'ядноўвае чужародныя з'явы ("зямля блакітная, як апельсін", "куст красны, як яйка, калі яно зялёнае" і г.д.) і выяўляе іх падабенства, сродкам раскрыцця адзінства паміж чалавекам і рэчаіснасцю, які ставіць чалавека ў новыя адносіны да свету. Сюррэалісты бачылі сваю задачу ў тым, каб разбурыць звычныя нормы успрымання, актывізаваць несвядомае ў чалавечай псіхіцы і тым самым выявіць дзіўнае ў свеце, вызваліць яго

з-пад звычных спосабаў адчування і перажывання. Дзіўнае -- гэта рэальнае, якое ператворана па законах несвядомага. "Толькі дзіўнае з'яўляецца прыгожым", -- напісана ў маніфесце сюррэалістаў. Хутчэй за ўсё яно падобна на фантастычнае, існуючае на мяжы рэальнага і ўяўнага. Таму сюррэалісты вядуць сваю радаслоўную ад Босха, Гойі, Кірыко -- мастакоў, якія стварылі вобразы іншага свету. Трэба адзначыць, што, у адрозненне ад абстракцыяністаў, сюррэалісты выкарыстоўваюць у сваіх творах вобразы рэальных рэчаў, але незвычайна спалучаюць іх, чым і дасягаецца пачуццё дзіўнага.

С. узнік у асяродзі літаратараў, але найбольшае распаўсюджанне набыў у жывапісу (С. Далі, Х. Міро, І. Тангі, Г. Арп, М. Эрнст, А. Масон, Р. Магрыт). Найбольш вядомым прадстаўніком С. з'яўляецца, безумоўна, С. Далі (1904--1988). Ён лічыцца адной з найбольш цікавых і скандальна вядомых фігур у мастацтве XX ст.

Далі сімуляваў паводзіны параноіка, які апантаны назойлівым трызненнем, і змадэліраваў іх у сваёй творчасці. Ён называў гэты спосаб метадам параноідальна-крытычнай актыўнасці, у якім "крытычны" азначае паслядоўны адбор вобразаў, якія былі выкліканы трызненнем. Але тут трэба улічваць наступнае: амаль усе аўтары, якія даследуюць творчасць Далі, папярэджваюць, што нельга верыць усяму таму, што ён аб сабе нагаварыў. Як прававерны сюррэаліст Далі "нарываўся на скандал" і таму гаварыў бог ведае што. Карціны, якія ён стварыў, нельга напісаць у стане параноідальнага псіхозу. Далі быў выдатным рысавальшчыкам і добра ведаў традыцыю. Яго творы -- гэта вынік свядомых намаганняў па дасягненню незвычайнага ў акаляючым свеце.

С. аказаў велізарны ўплыў на мастацтва і наогул культуру XX ст. Праз яго прайшлі П. Элюар, Л. Арагон, П. Пікасо, Ф.Г. Лорка, П. Неруда. Прыёмы С. выкарыстоўваліся ў кінематографе (Л. Бунюэль),"тэатры абсурда" (Э. Іанеска, С. Бекет), у афармленчым мастацтве, фотамастацтве і на тэлебачанні.

З пачатку 50-х гадоў С. страціў сваю вядучую ролю ў заходнееўрапейскім мастацтве.

ПОП-АРТ (англ. pop-art, скар. ад popular art -- агульнадаступнае мастацтва) -- плынь у мадэрнізме, якая ужывае ў якасці мастацкіх твораў прадметы прамысловай вытворчасці альбо іх копіі.

П.-а. узнік у канцы 50-х-- пачатку 60-х гадоў як рэакцыя на абстракцыянізм, перад усім на амерыканскі абстрактны экспрэсі-

нізм, з яго культам "выявлення індывідуальнасці ад успрымання і выяўлення акаляючага свету" і "стварэння асаблівага складанага свету пачуццяў, якія прызначаны толькі для выбраных". П.-а. супрацьпаставіў гэтаму свет рэчаў, якія аб'явіў творамі мастацтва. Прыхільнікі П.-а. лічылі, што кожная рэч, кожны прадмет можа стаць творам мастацтва, яны выстаўлялі банкі, дошкі, кавалкі жалеза і г.д. П.-а. звяртаўся да самага шырокага гледача і ў той жа час адлюстроўваў "смутку па прадметнасці" многіх мастакоў, якія ў гэты час напружана шукалі звароту да фігуратыўнага мастацтва.

Але П.-а. нельга разглядаць толькі як рэакцыю на абстракцыянізм. Ён імкнуўся супрацьстаяць і сродкам масавай камунікацыі: рэкламе, тэлебачанню, кіно, коміксам, папулярным часопісам і пры гэтым карыстаўся іх зместам і сродкамі выразнасці.

Як адзначаецца ў мастацтвазнаўчай літаратуры, поп-арт -- гэта выкарыстоўванне камерцыйнага мастацтва ў якасці прадмета выяўлення ў жывапісу. Прыёмы мадэрнісцкага мастацтва служаць у П.-а. для духоўнага пераадольвання банальнасці, пасрэднасці, нізкага эстэтычнага ўзроўню вобразаў рэкламы і сродкаў масавай камунікацыі. П.-а. паказвае незадаволенасць бессэнсоўнасцю абстрактнага мастацтва, з аднаго боку, і прымітыўным эстэтычным узроўнем камерцыйнага мастацтва -- з другога. Пераадольванне недахопаў таго і другога ўяўляецца як іх ператворванне ў мастацтве П.-а. Мадэрнісцкая творчасць павінна была ўвабраць змястоўнасць камерцыйнага мастацтва, якое ў сваю чаргу павінна было "набыць высакароднасць" ад прынцыпі мадэрнісцкіх прыёмаў.

Галоўнай мэтай П.-а. з'яўляецца асэнсаванне і мастацкае пераадольванне стэрэатыпаў масавай свядомасці, якія навязваюцца рэкламай. Рэклама распаўсюджвае ўсеагульную ўтылітарнасць, у тым ліку і на чалавечую асобу. Рэчы набываюць духоўнасць, а чалавек робіцца рэччу.

Рэкламны вобраз ("імідж" па-англійску) уключае ў сябе прадмет і міф, які надае яму каштоўнасць, і пры дапамозе якога сцвярджаецца здольнасць рэчы вырашаць праблемы спажыўца: матэрыяльныя, духоўныя, сацыяльныя альбо маральныя. Кіно, тэлебачанне, каб прыцягнуць шматмільённую аўдыторыю, звяртаюцца да найбольш устойлівых каштоўнасцей і норм: індывідуалізму і канфармізму, поспеху і багацця, улады і паслухмянасці, сацыяльнага прэстыжу і матэрыяльнага стандарту. Рэкламныя даследаванні, якія абапіраюцца на псіхааналіз, раюць паказваць у якасці матыву, прычыны куплі здоль-

насць рэчы задавальняць падаўленыя, забароненыя эратычныя альбо інфантыльныя жаданні і імпульсы. Так ружжо, цыгарэты і парасон прапануюцца ў якасці сімвала мужнасці; касметыка, футра, бялізна -- жаноцкасць; дэзадаранты, сродкі для вывядзення плям, паліроўкі мэблі і мыцця посуду, электрабытавыя прыборы -- знак устойлівасці сямейнага жыцця; шакалад, віно, ювелірныя ўпрыгожванні звязваюцца з каханнем.

Свет рэкламных вобразаў -- гэта краіна абсалютнага шчасця, створанага ўжываннем "высокаякасных","усясветна вядомых", "самых лепшых","патрэбных вам"рэчаў.

Рэклама цікавіць П.-а. таму, што ў ёй нагляднa прадстаўлены розныя формы сувязі паміж светам і чалавекам. П.-а. выкарыстоўвае тыя ўстойлівыя, стэрэатыпныя спосабы, пры дапамозе якіх рэклама прапануе тавары, хвалебнае апісанне рэчы, але імкнецца перавесці рэчы і іх вобразы ў іншы кантэкст, дзе яны паварочваюцца незвычайным бокам (мяккая друкавальная машынка з палатна з драўлянымі клавішамі, пустыя банкі з-пад супу, спалучэнне рэальнага пінжака і штаноў з намаляваным карабельным вінтам і г.д.).

Асноўная рыса поп-артаўскіх рэчаў -- антыфункцыянальнасць, абсурднасць. У прадметаў адбіраецца іх функцыя і яны прысутнічаюць у творах П.-а. чыста намінальна. Калі прадмет страчвае свой сэнс галоўнае значэнне надаецца яго форме, якая набывае сімвалічны характар. Таму рэчы ў П.-а. ператвараюцца ў метафары, якія паказваюць ірэальнае ў свеце. Гэты спосаб адносін да рэчаў адлюстраваны ў словах аднаго з найбольш вядомых прадстаўнікоў П.-а. амерыканскага мастака К. Альдэнбурга (нар. 1927) "звычайныя чамаданы ператварыліся на маіх вачах у скульптуру, і я ўбачыў вулічнае смецце як старанна распрацаваную ненаўмысную кампазіцыю".

Выкарыстоўванне гатовых вырабаў падкрэслівае прынцып выпадковасці ў П.-а. Творчая актыўнасць мастака зводзіцца да адбору кампанентаў карціны, іх трансфармацыі і камбінацыі. Мастак з'яўляецца зборшчыкам, мантажорам гатовых частак. Эндзі Уорхол, напрыклад, спецыялізаваўся на стварэнні кампазіцый з пустых банак з-пад супу.

У сваёй творчасці поп-мастакі абапіраліся на вопыт стварэння рэдзі-мэйд (англ. ready-made -- даслоўна "рэч прамысловай вытворчасці"), распрацаванага дадаістам М. Дзюшанам, які выстаўляў веласіпеднае кола, вешалку ці пісуар і тым самым пераводзіў іх у іншае вымярэнне: яны ўжо не былі рэчамі, паколькі страцілі сваю

функцыю, ні таксама творамі мастацтва. Нездарма Дзюшан называў П.-а. неададаізмам. Аднак пры усім знешнім падабенстве дадаізму і П.-а яны вельмі моцна адрозніваюцца. Славуты пісуар Дзюшана-- гэта спроба ўзрыву мастацкай традыцыі. Мяккі пісуар Альдэнбурга (зроблены з палатна) -- гэта іранічнае ўвасабленне фетыша камфорту, своеасаблівая скульптура, якая пераходзіць у сімвал. П.-а. імкнуўся аддзяліць рэкламны міф ад рэчы, паказаць як бы яе сапраўднае месца і значэнне.

Шмат даследчыкаў лічыць, што з П.-а. пачынаецца новы этап у развіцці культуры XX ст. -- постмадэрнізм. Мадэрнізм узнік разам з узнікненнем сучасных сродкаў масавай камунікацыі: кіно і тэлебачання, развіццём папулярных ілюстраваных часопісаў, дызайна. Постмадэрнізм у нейкім сэнсе з'явіўся рэакцыяй на іх дамінуючую сацыяльную і эстэтычную ролю. У ім пераплятаюцца запазычванне і адмова, перайманне і негатыўная ацэнка у адносінах да папярэдняй культуры. На першы план выходзіць антытэхніцыская плынь, з яе імкненнем да сюррэалістычнай трактоўкі жыццёвага падабенства, выкарыстоўваннем рэчаў у мастацтве, інтарэсам да гісторыі.

ГІПЕРРЭАЛІЗМ (англ. hyperrealism -- звышрэалізм) (альбо новы рэалізм, радыкальны рэалізм, фотарэалізм, халодны рэалізм, рэзкафокусны рэалізм) -- мастацкая плынь, якая ўзнікла ў 60-х гг. у ЗША і потым распаўсюдзілася ў еўрапейскіх краінах. Яго адметнай рысай з'яўляецца імітацыя у творах характэрных уласцівасцей фатаграфіі.

Г. з'яўляецца лагічным працягам поп-арта. Яго яшчэ называюць "пост-попартысцкі рэалізм". З поп-артам Г. радніць відавочная схільнасць да банальных сюжэтаў, у якіх адбіваюцца найбольш распаўсюджаныя рэаліі сучаснай прамысловай цывілізацыі і імкненне да падкрэсленай "аб'ектыўнасці", натуралізму выяўлення, часцей за ўсё заснаванаму на фатаграфіі, часам часопіснай альбо рэкламнай.

Але ёсць у ім і рысы, якія адрозніваюць яго не толькі ад поп-арта, але і ад іншых пост-попартысцкіх плыняў.

Перад усім, Г. адмовіўся ад камбінацыйных прыёмаў поп-арта, якія былі падобны прыёмам калажа і "рэдзі-мэйд" дадаістаў. Гэта адзіная з модных зараз плыняў, якая звярнулася да традыцыйных спосабаў і сродкаў выяўленчага мастацтва -- жывапіснага палатна і станкавай скульптуры. Творы Г. заўсёды з'яўляюцца выяўленчымі, а таксама, як і ў сапраўды рэалістычным мастацтве, аднасюжэтнымі.

"Фотарэалісты" не аддрукоўваюць фатаграфію з негатыву, а перадаюць яе рысы жывапісным спосабам.

Для таго, каб зразумець, што робіць Г., трэба хаця б у некалькіх словах сказаць пра адрозненне жывапісу ад фатаграфіі. Найбольш дакладна гэта зрабіў Ф.М. Дастаеўскі, які адзначаў, што партрэтыст, перад тым як маляваць доўга вывучае мадэль. Робіць ён гэта таму, што на практыцы ведае, што чалавек не заўсёды на сябе падобны, а таму шукае "галоўную ідэю ягонай фізіяноміі". Фатаграфічны здымак і адбіццё ў люстэрку, слушна заўважаў пісьменнік, гэта яшчэ не мастацкі твор. Люстэрка не "глядзіць" на прадмет, а пасіўна і механічна яго адлюстроўвае.

Калі з гэтага пункту гледжання прааналізаваць творы гіперрэалістаў, то можна ўбачыць, што яны не шукаюць "галоўную ідэю фізіяноміі", а, наадварот, фіксуюць яе як быццам бы выпадковы выраз. Але ў адрозненне ад фатаграфіі, дзе выпадковасць можа быць ненаўмыснай, выпадковасць у творах гіперрэалістаў -- вынік, да якога свядома імкнуліся.

Для перадачы "халоднага погляду" распрацавана і асаблівая мастацкая тэхніка. М. Морлі праецыруе каляровыя слайды на палатно, якое папярэдне расчэрчвае на клеткі, а потым паступова зафарбоўвае кожную. Часам ён наогул малюе выявы дагары нагамі. Мэта -- пазбегнуць інтэрпрэтацыі, магчымага ўмяшання чалавечага погляду, зрабіць сам працэс працы крайне механічным.

Гэтая імперсанальнасць тэхнікі, механічнага метаду вельмі востра выяўляе самую сутнасць "халоднага рэалізму"-- вока чалавека падмяняецца "вокам" фотааб'ектыва, адсутнічае асэнсаванае стаўленне да свету, застаецца толькі чыста сэнсорнае прачытанне візуальнай інфармацыі. Выпадковыя асколкі рэальнасці, якія ўвасоблены ў творах гіперрэалістаў -- гэта "рэчы ў сабе", дакладней, іх ілюзорныя абалонкі, на якія натыкаецца погляд, таму што ў глыбіню яны яго не пускаюць.

Паралельна руху "фотарэалізму" ў жывапісу ўзнікла аналагічная плынь і ў скульптуры. Скульптуры робяцца са шкловалакна і апранаюцца ў сапраўднае адзенне: хатніх гаспадынь, турыстаў, цесляроў, маляроў, мясніка. Гэтыя манекены робяць на наведвальнікаў жахлівае ўражанне сваім падабенствам на жывых людзей.

МАСАВАЯ КУЛЬТУРА (ад лат. massa -- камяк, кавалак і cultura -- апрацоўка, выхаванне, развіццё) -- адна са сфер культуры сучас-

нага грамадства (сінонімы на Захадзе: папулярная, альбо поп-культура, індустрыя забаў, спажывецкая культура, камерцыйная культура і г.д.).

Даць дакладнае акрэсленне М.к. даволі цяжка. Аднак большасць даследчыкаў апісваюць яе як псеўдакультуру, заснаваную на дэвальвацыі сапраўдных мастацкіх каштоўнасцей, якая набыла ў наш час шырокае распаўсюджванне. Гэта такі тып культуры, які разлічаны на стварэнне некрытычнай спажывецкай свядомасці і яе маніпуляцыю.

Папулярнасць М.к. растлумачваецца не толькі прастатой яе ўспрымання. Пры ўсім стандартным характары твораў М.к. яны заўсёды ствараюць ілюзію таго, што звяртаюцца менавіта да вашых асабістых патрэбнасцей, разлічаны на вашы індывідуальныя схільнасці. У гэтым сэнсе М.к. з'яўляецца ўнутрана супярэчлівай. У ёй спалучаюцца дзве процілеглыя тэндэнцыі: з аднаго боку, уласнае для сучаснага грамадства і культуры імкненне да індывідуалізму, з другога -- тэндэнцыя да стандартызацыі, характэрная для індустрыяльнай вытворчасці. М.к. таіць у сабе тэндэнцыю да глабальнай стандартызацыі пад выглядам максімальнага задавальнення самых разнастайных індывідуальных схільнасцей. Гэтая супярэчлівасць з'яўляецца вытокам каласальнай жыццеўстойлівасці М.к., яе велізарнай прыстасаванасці і адаптацыі.

Адной з найбольш важных асаблівасцей М.к. з'яўляецца імкненне да эскэпізму, уцёкам ад рэальнасці ў свет фантазіі і мары. Дзякуючы гэтаму, М.к. робіць падмену альбо, калі казаць на мове псіхааналізу, кампенсацыю рэчаіснасці светам ілюзій.

Другой важнай асаблівасцю М.к. з'яўляецца фарміраванне ёй спажывецкай псіхалогіі. М.к. -- гэта перш за ўсё спажывецкая культура. Яна выхоўвае некрытычную, пасіўную свядомасць, якая нездольна да самастойнага мыслення. Творы мастацтва ў М.к. з'яўляюцца таварамі, прыстасаванымі для прыемнага ўжывання.

Адной з найбольш важных функцый сучаснай М.к. з'яўляецца міфалагізацыя грамадскай свядомасці. Паміж чалавекам і рэчаіснасцю яна ставіць створаныя ёй вобразы, будуе новую, міфалагічную рэальнасць, у якой спажывец мог бы з камфортам уладзіцца. М.к. пазбаўляе чалавека самастойнага стаўлення да рэчаіснасці, таму адным з яе элементаў з'яўляецца стварэнне культавых форм пакланення кумірам.

Найбольш дакладна эстэтычную прыроду М.к. апісвае паняцце

"трывіяльнае". Яно паходзіць ад лацінскага слова "trivium" якое літаральна значыць "тры шляхі". У сярэднявяковых універсітэтах так называлі пачатковую ступень адукацыі, якая ўключала ў сябе тры дысцыпліны: граматыку, рыторыку і логіку. З цягам часу тэрмінам "трывіяльнае" сталі абазначаць банальнае, элементарнае, агульнадаступнае.

Але "трывіяльнае" ў М.к. азначае не толькі тое, што гэтая культура мае спрошчаны характар і даступная для ўсіх. М.к. -- гэта не проста спрошчванне, гэта стварэнне стэрэатыпаў успрымання, звядзенне ўсёй разнастайнасці мастацкага і эстэтычнага вопыту да адной нормы -- трывіяльнаму, штодзённаму.

Трэба адзначыць, што трывіяльнасць, якая прысутнічае ў творах М.к. з'яўляецца не выпадковай, а свядома пабудаванай, запланаванай. Гэта не проста праяўленне недахопаў у майстэрстве альбо густу, а вынік намаганняў па звядзенню ўсяго зместу мастацкага вопыту да аднаго стандарту -- трывіяльнаму. М.к. стварае тып успрымання, які і сур'ёзныя з'явы культуры бярэ ў спрошчаным, дэвальваваным выглядзе. Структура гэтага ўспрымання ўстанаўліваецца пры дапамозе шматразовага паўтарэння адных і тых жа вобразаў і сюжэтаў. Таму любы іншы твор успрымаецца як ужо знаёмы, адпавядаючы стэрэатыпу ўспрымання.

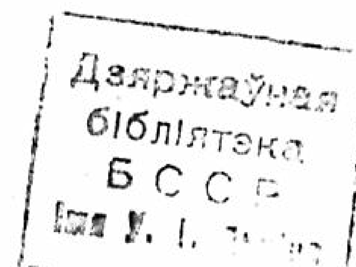
У адрозненне ад мадэрнізму, які арыентуецца галоўным чынам на выбраную, інтэлектуальную публіку, М.к. свядома звяртаецца да "сярэдняга" чалавека. Галоўным каналам распаўсюджвання М.к. з'яўляюцца сродкі масавай камунікацыі (кнігадрукаванне, прэса, тэлебачанне, радыё, кіно, сродкі відэа- і гуказапісу). Паняцце "М.к." не з'яўляецца тоесным паняццю "народная культура", таму што яно апісвае не змястоўныя, а фармальныя бакі феномена. М.к. -- гэта культура, створаная для ўжывання масамі.

У апошнія дзесяцігоддзі назіраецца збліжэнне мадэрнізму і М.к. ў феномене постмадэрнізму.

ЛІТАРАТУРА

1. Белорусская керамика в интерьере // Декоративное искусство СССР. -- 1990. -- № 4. -- С. 30--31.
2. Бердяев Н. А. Воля к культуре и воля к жизни // Творчество.-- 1990. -- № 4. -- С. 14- 16.
3. Бердяев Н. А. Кризис искусства. -- М.: СП. Интерпринт, 1990.
4. Блок А. О современном состоянии русского символизма // Декоративное искусство СССР. -- 1991. -- № 3. -- С. 41- 44.
5. Богуш В. Скульптура // Мастацтва Беларусі. -- 1990. -- № 11. -- С. 53- 65.
6. Бретон А. Почему от нас скрывают современную русскую живопись? // Искусство. -- 1990. -- № 5. -- С. 35- 37.
7. Гройс Б. Соцреализм -- авангард по-сталински // Декоративное искусство СССР. -- 1990. -- № 5. -- С. 35- 37.
8. Дали С. О Федерико // Студенческий меридиан. -- 1990. -- № 10. -- С. 60- 62.
9. Дмитриева Н. А. Живое прошлое. Судьбы искусства: век XIX, век XX // Иностранная литература. -- 1988. -- № 1. -- С.197 - 205.
10. Изгоев А. С. Социализм, культура и большевизм // Искусство кино. -- 1991. -- № 1. -- С. 10- 22.
11. Искусство действия // Декоративное искусство СССР. -- 1991.-- № 5. -- С. 1 - 49.
12. Кандинский В. О духовном в искусстве (Живопись) // Творчество. -- 1988. -- № 1. -- С. 15 - 17.
13. Краткий словарь по эстетике. -- М.: Просвещение, 1983.
14. Крукоўскі М. Мастацтва і беларуская ідэя // Мастацтва Беларусі. -- 1990. -- № 3. -- С. 2 - 5.
15. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий.-- М.: Искусство, 1965.
16. Мережковский Д. С. Грядущий Хам // Искусство кино. -- 1990.-- № 9. -- С. 26 - 40.
17. Мигунов А. Понятие эстетического в современной науке об искусстве // Искусство. -- 1990 -- № 4. -- С. 32 - 35.
18. Модернизм: Анализ и критика основных направлений. -- М.: Искусство, 1987.
19. Мочалова Л. Кандинский В. Модель искусства // Творчество.-- 1990. -- № 2. -- С. 1- 5.

20. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Человек. -- 1990. -- № 2. -- С. 22 - 57.
21. Перрюшо А. Жизнь Ван Гога. -- М.: Радуга, 1987.
22. Перрюшо А. Сезанн. -- М.: Молодая гвардия, 1966.
23. Пигулевский В. Абсурд и юмор Рене Магритта // Творчество. -- 1990. -- № 5. -- С. 30 - 32.
24. Полевой В. Другое искусство // Декоративное искусство СССР. -- № 1. -- С. 4 - 7.
25. Ромин А. И. Сальвадор Дали. -- М.: Знание, 1989.
26. Рубене М., Рубенис А. Философия и искусство модернизма и проблема языка // Искусство. -- 1990. -- № 7. -- С. 61- 64.
27. Соц-арт // Декоративное искусство СССР. -- 1990. -- № 12. -- С. 1 - 46.
28. Суніца Я. Народнае дэкаратыўна-прыкладное мастацтва // Мастацтва Беларусі. -- 1990. -- № 3. -- С. 34 - 37.
29. Фрейд З. Неудовлетворенность культурой // Искусство кино. -- 1990. -- № 12. -- С. 18 - 31.
30. Шамрук А. Архітэктура // Мастацтва Беларусі. -- 1991. -- № 1. -- С. 59 - 65.
31. Шунейка Я. Канспект па сучаснаму мастацтву // Мастацтва Беларусі. -- 1991. -- № 1. -- С. 24 - 30; № 2. -- С. 44 - 52; № 3. -- С. 12 - 14; № 4. -- С. 46 - 53; № 5. -- С. 49 - 56; № 6. -- С. 41 - 50.
32. Эстетика: Словарь. -- М.: Политиздат, 1989.



ЗМЕСТ

Пособие по философско-эстетической терминологии
Учебно-методическая разработка
Составитель Одиноченко Виктор Александрович

На белорусском языке
Дапаможнік па філасофска-эстэтычнай тэрміналогіі
Вучэбна-метадычная распрацоўка
Укладальнік Адзіночанка Віктар Аляксандравіч

Падпісана да друку 10.07.91. Фармат 60х84 1/16.
Папера друк. №1. Друк афсетны. Ум.друк.арк. 2,33.
Ул.-выд.арк. 2,0. Заказ 97. Тыраж 150 экз. Цана 4р.20 к.
Аддрукавана на ратапрынце ГДУ імя Ф.Скарыны. г.Гомель,
вул.Савецкая, 104.